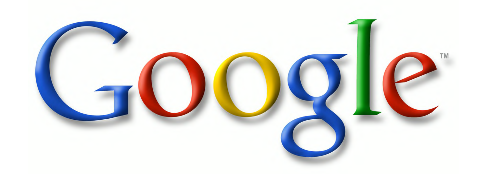
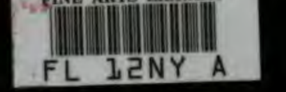




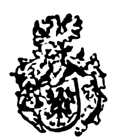
GOYA

SU TIEMPO, SU VIDA, SUS OBRAS

POR

EL CONDE DE LA VIÑAZA

Correspondiente de las Reales Academias
de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia
Doctor en Filosofía y Letras



MADRID
TIPOGRAFÍA DE MANUEL G. HERNÁNDEZ
IMPRESOR DE LA REAL CASA
Libertad, 16 duplicado
1887

GOYA

SU TIEMPO, SU VIDA, SUS OBRAS



PREFACIO



RÍTICOS ilustres y eruditos de selecta y profundísima lectura han narrado la vida y estudiado las obras de D. Francisco Goya. Desde los elogios que le tributó Ceán Bermúdez hasta la ilustración al retrato de Munarriz, debida á la docta pluma del Sr. Tubino, es considerable el número de páginas á que ha servido de asunto el pintor de Fuendetodos.

Francia inauguró en el "Magassín pittoresque" (1) la serie de artículos y de libros que han

(1) 1834, pág. 324. (Artículo ilustrado con la reproducción grabada malamente en madera del retrato de Goya, que va al frente de los «Caprichos,» y dos láminas de esta colección.)

motivado las creaciones del pintor aragonés. Los grabados han sido el objeto de preferente estudio al otro lado del Pirineo, y la extensa monografía que en 1877 publicó Mr. Paul Lefort (1), es un escogido y sazonado fruto literario. Así lo reconoció nuestra Real Academia de San Fernando al aceptar el informe emitido por su individuo de número D. José María Avrial (2). Como biógrafo del fresquista de la Florida, el Sr. Lefort aventaja á todos los franceses. Las páginas suyas insertas en la "Histoire des peintres de toutes les écoles" (3), y las que preceden su riquísimo catálogo de estampas, por su sencillez y sobriedad, figuran dignamente al lado de las mejores en su género. Precedieron á Lefort en la tarea á que él consagróse, Laurent Matheron (4) y Charles Iriarte (5), cuyas obras, estimables como trabajos críticos, hállanse plagadas de errores en su parte biográfica.

(1) «Francisco Goya. Etude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son œuvre, gravé et lithographié.» París. Renouard: H. Loones, sucr., 1877;—después de haber visto la luz pública en la interesante «Gazette des Beaux Arts.»

(2) Boletín. Año II, 1882, núm. 11.

(3) «Ecole espagnole.»

(4) «Goya.» París, Schulz et Thullié, rue de Seine, 14.—1858.

(5) «Goya, sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux fortes et le catalogue de l'œuvre, avec cinquante planches inedites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Iriarte.»—París, Henri Plon, 1867.—D. Emilio Castelar, con el epígrafe «Un pintor español juzgado por un crítico francés,» escribió un artículo laudatorio por todo extremo para el Sr. Iriarte, ocupandose, á la par que de la obra de este crítico, de la de Goya. Reimpreso en el libro «Un viaje á París durante el establecimiento de la República.» Madrid, 1878, cap. XX.

Elogios sinceros, cariñosos y justos tributaron á Goya àmbos publicistas, y con ellos acaso desenojaran los manes del eximio aragonés, ofendidos por Luis Viardot en sus "Museos de España" (1). Theophile Gautier y E. Piot (2), P. Mantz (3), G. Brunet (4), Ch. Baudelaire (5), Ph. Burty (6), L. Lagrange (7), G. Duplessis (8), P. Larouse (9), y, entre los ingleses, W. Stirling (10), han dado á conocer fuera de España, en eruditísimas y entusiastas páginas, al maestro insigne de la corte de Carlos IV (11).

En España, el benemérito D. Valentín Carde-

---

(1) «Les Musées d'Espagne»... suivis de notices biographiques sur les principaux peintres de l'Espagne, 1839 (1860 3.me edit.), págs. 152, 331 y 332.

(2) «Le cabinet de l'amateur et de l'antiquaire,» 1842, pág. 337.

(3) «Archives de l'art français,» 1851-1852, pág. 319.—«Dictionaire de la conversation,» 2.me edit., t. X, pág. 44.—«Gazette des Beaux Arts.»

(4) «Nouvelle biographie génerale,» Didot, 1857, t. XXI, pág. 514.

(5) «Le present,» revista, Octubre, 1857, pág. 188.

(6) Notas al artículo de D. Valentín Carderera, «Francisco Goya, sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes,» publicado en la «Gazette des Beaux Arts,» tomos VII y XV; 1860, Agosto; 1863, Setiembre.

(7) «Gazette des Beaux Arts,» 1865.

(8) «Les merveilles de la gravure.» París, L. Hachette y C.°, 1869. III. La gravure en Espagne: Giusseppe Ribera et Francisco de Goya, págs. 88-91-92.

(9) «Grand dictionaire universel du XIX siècle.» T. huitième, París, 1872, págs. 1.492 y 1.493.

(10) «Annals of the Artists of Spain,» vol. III, chap. XVI. Reigns of theBourbons. London, MDCCCXLVIII.

(11) Han visto también la luz pública trabajos sobre Goya en las siguientes publicaciones: «Bulletin de l'alliance des arts,» 1842, t. I, pág. 94; —«L'Encyclopedie du XIX siècle,» 1851, t. XIII, pág. 631;—«Manuel de l'Amateur d'Estampes, 1854-56;—«Revue encyclopedique,» t. L, pág. 329.

rera fué el primero que en "El Artista" (1) escribió sobre Goya con la pluma del "crítico imparcial, del amigo de las artes, del profesor inteligente, del compatriota complacido en las glorias de su país natal," según, treinta y tantos años más tarde, había de decir D. José Caveda (2), poco tiempo después de haber rendido, el citado señor Carderera, un segundo homenaje al genuino pintor de nuestras costumbres nacionales (3). Casi á la par en que terminábase la impresión de las "Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España," publicóse en Zaragoza una colección de epístolas de D. Francisco Goya, á su amigo y protector D. Martín Zapater y Clavería, y algún otro documento relacionado con la vida de aquél (4)); y en 1870, D. Gregorio Cruzada Villaamil, Secretario del Museo de tapices del Escorial, imprimió un interesantísimo libro sobre los tapices *goyescos* que dió á la Corona la fábrica de Santa Bárbara (5), cuyo libro es el *único* castellano que poseemos acerca del heredero del gran Velázquez. Los Sres. D. Pedro de Madrazo, D. Enrique Mé-

---

(1) Madrid, 1835.

(2) «Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las bellas artes en España,» t. I. Madrid, 1867, págs. 208 á 221.

(3) Los artículos de la «Gazette des Beaux Arts,» anotados por Mr. Ph. Burty.

(4) Francisco Zapater y Gómez. «Goya.» «Noticias biográficas.» Zaragoza, 1868. Imprenta de «La Perseverancia,» periódico diario en cuyo folletín se insertaron primero.

(5) «Los tapices de Goya.» Madrid, Rivadeneyra, 1870.

lida y D. Manuel Ossorio y Bernard, han dado á la estampa apuntes biográficos y curiosas noticias. Éste, en su "Galería Biográfica de Artistas del siglo XIX" (1), el Sr. Mélida en el "Arte en España (2), y el Sr. Madrazo en la "Ilustración Española y Americana," en el texto de la "Colección de cuadros selectos de la Academia de San Fernando," y en afiligranados libros (3). Los señores Caveda, Carderera, Avrial, Rada y Delgado, Rivera, Nougués, Fernández y González, Cueto y Tubino, han acaudalado la erudición sobre Goya, con sus noticias histórico-descriptivas (4).

Las páginas aludidas, los documentos inéditos que existen en el Archivo de Palacio, los no conocidos, quizás, que guardan los de Simancas, Alcalá de Henares (5) y muchas casas de la grande-

(1) Madrid, 1870, t. I, págs. 311 á 320.

(2) Tomo II. Madrid, imprenta de M. Galiano, 1863, págs. 266 á 281. —«Los desastres de la guerra,» colección de 80 láminas, inventadas y grabadas al agua fuerte, por D. Francisco Goya. (Con cuatro estampas reproducidas en facsímile por la foto-zincografía.)

(3) «Almanaque de la Ilustración,» 1880. D. Francisco Goya y Lucientes (Serie de semblanzas de ilustres pintores), págs. 54, 55 y 56.— «Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid.» Parte I. Escuelas italianas y españolas. Madrid, Rivadeneyra, 1872, págs. 404 á 441.—«Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España.» Barcelona, D. Cortezo y C.ª, 1884. Caps. XVIII y XIX.

(4) «Cuadros selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, publicados por la misma.» Madrid, imprenta de M. Tello. MDCCCLXX-MDCCCLXXXIII. Cuadernos 1.º, 3.º, 4.º, 5.º, 8.º, 9.º

(5) Como el archivo de la Real Casa se creó por el señor Rey don Fernando VII, lo mismo que todas las oficinas de la Corona, en el año 1814, sólo desde esta fecha en adelante existe completa la documentación referente á los asuntos de la misma. De los reinados anteriores, las coleccio-

za, algunos que se leen registrados en el Catálogo del Museo Británico (1), los que se conservan en el Archivo de la Metropolitana del Pilar, de Zaragoza, y la correspondencia con D. Martín Zapater solo en parte, dada á la estampa, por el sobrino de éste, son materiales que han de servir un día para la formación de un libro en el que se narren los accidentes de la vida de Goya, depurados de todo error, y se muestre la alteza del fresquista, del incomparable autor de retratos, del original traductor, en el lienzo y en el tapiz, de las costumbres españolas, del arrogante grabador al agua fuerte; en una palabra, la alteza del genio originalísimo, múltiple, indisciplinado, epigramático, siempre sublime, á quien dió cuna Fuendetodos, y Burdeos tierra sagrada.

Quisiera para Goya un mausoleo tan glorioso é

---

nes son incompletas, porque todos los asuntos de Palacio se despachaban por las Secretarías de Estado, Gracia y Justicia y Hacienda; por lo cual, tanto en Simancas como en Alcalá de Henares, existe gran copia de noticias que se relacionan con la Casa Real, particularmente en el último de estos archivos, donde se han reunido los documentos del siglo pasado y principios del presente que existían en los Ministerios.

(1) Sect. II. Lyrical Poetry. (Class. II.)

Eg. 553. Paper, in 4.°, ff. 278, XVII and XVIII centt.

61.—«Soneto que un inválido de Sevilla hizo al pintor Goya» (1817). Firmado R. A.—Empieza: «Que viva Goya, exclama entusiasmada» (folio 87).

62.—«En loor del cuadro de Santa Justa y Rufina, que pintó el célebre D. Francisco Goya y analizó D. Juan Agustín Ceán Bermúdez en un discurso publicado en la *Crónica científica y literaria*, del martes, 9 de Diciembre de 1817.» Firmado: *T. B. de B.*—Empieza: «Justa y Rufina en tabla primorosa» (f.° 87 vuelto).

63.—«Soneto que hizo un inválido, en ocasión de haber dicho el señor

inmortal, cual el erigido á Alarcón y á Quevedo, por D. Luis y D. Aureliano Fernández-Guerra; á Céspedes y á Murillo, por D. F. M. Tubino; y por D. Martín y D. Eustaquio Fernández de Navarrete, D. Fermín Caballero y D. Antonio Cánovas del Castillo, á Cervantes, á Garcilaso de la Vega, á los ilustres conquenses y al Solitario.

La presente obra es sólo un bosquejo. Su parte biográfica es una ampliación de los apuntes que, plagados de grandes errores de copia y de imprenta, publiqué en la "Revista Contemporánea," en 1882. Ilustran aquélla varios documentos inéditos, ó por rareza conocidos, y las notas acopiadas por mí há tiempo para la formación de un catálogo razonado de las obras del genio más ilustre de la pintura hispana en el siglo XVIII.

---

comisario general de la Cruzada que el cuadro de Santa Justa y Rufina, de Goya, haría grande impresión en las damas sevillanas.» Por *T. B. de R.* (*sic*).—Empieza: «Lavan sin Dios concibe ideas vanas.» (f.° 88.)

Sect. XI. Fine Arts. (Class. II.)

Eg. 585. Paper, in f.° ff. 200, XVIII and XIX centt.

Papeles (de Iriarte) sobre la Academia de San Fernando & including original correspondence of Ponz, Bails, Huerta, and others on painting and the fine arts...

10.—Tres cartas originales de (Francisco) Goya á Iriarte acerca «de un juego de cuadros de gabinete que dice haber concluído.» Enero 4, 7 y 9 de 1794 (f.° 74).

Eg. 586. Paper, large 4.° ff. 122, XVIII centt.

15.—Papeles sobre cierta pretensión de (D. Francisco) Goya para que se le aumentase el sueldo de primer pintor de Cámara (f.° 73).

(«Catalogue of the Manuscripts in the Spanish language in the British Museum.» By D. Pascual de Gayangos. Vol. I, London, 1875.)

¡Cumplidos serán mis deseos si estas páginas logran enardecer pluma mejor cortada que la mía, y en plazo breve se tributa á Goya, en el bronce de las letras, el perdurable monumento de que España le es deudora!

Zaragoza 5 de Noviembre de 1885.

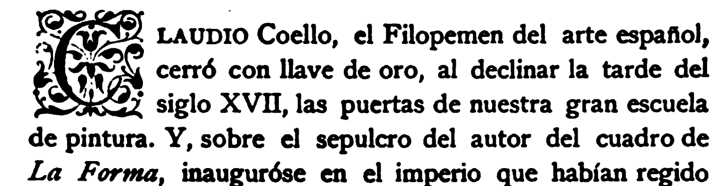




CAPITULO PRIMERO

1700—1746—1769

SUMARIO: Situación de la pintura española durante los reinados de Felipe V y Fernando VI.—Sus notas características.—Regios esfuerzos para regenerarla.—Es general la decadencia de la pintura.—Tanto profesores extranjeros, como nacionales, adolecen de iguales defectos.—Recuérdanse los unos y los otros.—Los imitadores de la escuela del siglo XVII y los que ostentaban originalidad.—Pintores aragoneses.—Cualidades comunes á todos.—Goya.—Su misión, su originalidad, su genio: breve síntesis.—Fecha y lugar de su nacimiento.—Su familia.—Niñez del artista.—Primeras revelaciones de su talento y vocación.—Su adolescencia.—Viaje á Zaragoza.—Conjeturas acerca de la causa que lo produjo.—El paisaje de Zaragoza en sus cuadros.—Escuelas que frecuentó.—Primeros maestros y compañeros.—Parte Goya para Madrid y el motivo.—Carencia de noticias documentadas de este período.—Dedícase al estudio individualmente guiado por sus espontáneas inspiraciones.—Así empieza á formar su gusto y su genio.—Las enseñanzas de Luzán y de los otros profesores aragoneses de bellas artes, no imprimieron en Goya sello alguno.—Carece de progenie artística en el todo de nuestra pintura.



CLAUDIO Coello, el Filopemen del arte español, cerró con llave de oro, al declinar la tarde del siglo XVII, las puertas de nuestra gran escuela de pintura. Y, sobre el sepulcro del autor del cuadro de *La Forma*, inauguróse en el imperio que habían regido

Velázquez y Murillo, el despótico reinado del intruso Jordán. En él, á la verdadera imitación de la naturaleza, sustituyó la reproducción convencional del modelo; al colorido genuíno de Sevilla y de Madrid, uno sincrético é indisciplinado; al hermoso dibujo antiguo, el atrevido y caprichoso manejo del carbón; á la sencilla armonía, la afectación y la desordenada variedad; á la propiedad en los caracteres, á la grandeza en las concepciones, á la gracia en el detalle, al tono severo, la elegancia impropia, la pompa ridícula, el brillo falso, la hinchazón, el artificio. Tales eran los caracteres de la pintura al venir Felipe V al trono de los Austrias.

Amantísimo de las bellas artes, el vencedor de Almansa procuró traer á la Península acreditados profesores extranjeros. Loable afán aunque estéril en bienes. Y ciertamente que no podía ser fecundo. En frías cenizas hallábase envuelto el genio en todas las naciones europeas: Renato Ovasse, Vanlóo y Vanvitelli, adornados de eximias dotes, vivían esclavos del mal gusto dominante, y el público ignaro, cual ninguno, no sentía la emoción estética.

Anhelos semejantes á los de D. Felipe tuvo Fernando VI, rey prudentísimo y bien aconsejado, y fundador de la Academia que lleva su nombre; mas, á pesar del movimiento científico y literario que se iniciaba, si logró convertir en próspera la situación del Erario y proporcionar á la patria los goces de una paz octaviana, no logró evitar que creciese la yerba en la colina del capitolio de la gloria, ni que un Trasíbulo derribase, en los dominios del arte, la tiranía de los númenes menguados de pobre vena.

No era más feliz que en España el pincel en la dulce Italia. Allí abundaban también los pintores de pequeñas concepciones y dislocadas formas, y el mal gusto y el amaneramiento aparecían como *una caricatura del olvidado clasicismo,* á la vez que en Francia, afectando los artistas

desenfrenada coquetería, creaban, según dice el Sr. Caveda, el estilo *mignon*, llamado *stile spritato francese*, por los italianos en la pintura heroica é histórica y *stile smorfioso exagerato*, en la de asuntos comunes y vulgares. El sol de las artes irradiaba luz cenicienta por todos los cielos, incluso por el azul espacio en que los ángeles de Dios habían volcado sus cajas de colores para que Bartolomé arrebolase lienzos.

Crédito que no les reconoce la posteridad lograron los pintores traídos por Felipe V y Fernando VI á España, los discípulos de éstos y los que imitaron nuestra escuela gloriosa de los siglos de oro, ó dejáronse guiar por sus propias inspiraciones (1).

---

(1) Vivían entonces D. Senén Vila, conocedor de la anatomía pictórica; D. Evaristo Muñoz, vulgar en sus concepciones, é inhábil en el diseño, aunque dotado de cierta intuición estética; D Francisco Guirro, pintor de facultades, ajadas por el mal gusto; D. Bartolomé Vicente, que empuñó una paleta de frescos matices; los celebrados paisistas Femina y Bonay; D. Gerónimo Antonio de Ezquerra, quien, por consejo de Palomino, dedicóse á las bombachadas y bodegones; D. Miguel Jacinto Menéndez, que supo manejar el color, y distinguióse en la miniatura; don Francisco Ignacio Ruiz, escaso de espontaneidad en sus obras, y más escaso aún de armonía; D. Esteban Márquez, devotísimo de Bartolomé; el sacerdote D. Domingo Saura, que ideó con facilidad; D. Matías Torres, que pintó batallas y países, *dejando sentir* demasiado su mano en la pasta; D. Pedro Ruiz González, de lápiz superior á su pincel; D. José Risueño, el *dibujante de Andalucía;* D. Pedro Duque Cornejo, más ilustre en la escultura que en el arte encantador de Zurbarán y el Mudo; el canónigo D. Antonio Fernández de Castro; D. Bernardo Germán Llorente, *el pintor de las* Pastoras; D. Andrés Pérez, que imitó á maravilla flores, y figuró bordaduras como nadie; D. Pedro de Guzmán, el incorreeto don José de Mesa, D. Pedro de Uceda, D. Cristóbal López, D. Cristóbal de León, D. Clemente de Torres y Sor María de Valdés, miniaturista excelente, y digna heredera del autor insigne de *los cuadros de la muerte* que conserva el Hospital de la Caridad de Sevilla.

A la vez que á estos maestros, la munificencia de Felipe V y Fernan-

Distinguió á los maestros de tan infelices días su desdén á la estética, su perverso gusto y su práctica afeminada y convencional. El contraste, la regularidad, el orden, la vida, la expresión, las leyes inimitables de las realizaciones de la belleza, fueron desconocidas en la primera mitad del siglo pasado, faltando, en su virtud, la unidad sustantiva, la variedad proporcionada y la armonía orgánica á las obras de los profesores aludidos. Si hubiese existido Pablo de Céspedes, podría haber dicho del pincel español:

De su grandeza apenas la memoria
vive, y el nombre de pasada gloria.

---

do VI atrajo á Miguel Angel Hovasse, que, por su lápiz purísimo, su colorido fresco, su estilo monótono, sus afectados contrastes y su falsa variedad, recuérdanos la escuela de su padre; á Andrés Procacini, secuaz de Carlos Marata, que reprodujo el antiguo y el desnudo con infelicidad y grandes masas de color; al discípulo de Rigaud, D. Juan Ranc, incorrectísimo en su dibujo y agradable en las tintas; á D. Santiago Amiconi, veneciano de nacimiento, pero no de linaje artístico, y á Corrado Giaquinto, que *supo templar* y *acordar los colores con soberana gracia.*

A la vez que estos profesores, cultivaban el arte D. Juan Bautista Peña y D. Antonio González Ruiz, imitadores de Hovasse; D. José Dussent, de Vanlóo; y consagrábanse al estudio de Alonso Cano, y de los modelos del siglo XVII, D. Benito Rodríguez Blanes, y al de Murillo D. Miguel de Águila, colorista agradable y pastoso, y D. Alonso de Tobar, cuyo toque franco y cálida paleta ensalzó Cean Bermúdez al decir que, el lienzo de *Nuestra Señora del Consuelo* de la catedral de Sevilla, es la composición más bella ejecutada en la primera mitad del siglo XVIII.

Otros pintores más osados, sin atenerse á máximas de ninguna escuela, ni á enseñanzas de ningún maestro, marchaban por veredas distintas de las indicadas. Aludo á D. Luis y D. Alejandro González Velázquez, que pintaron al fresco y al temple; á los notables paisistas D. Francisco Figueroa y D. Pedro Rodríguez de Miranda; á D. Juan Ximeno y D. Andrés Ruvira, que dedicáronse á la pintura de flores, frutas, pájaros y peces; á D. Juan García de Miranda, célebre restaurador de cuadros y armónico colorista; á D. Domingo Martínez, mantenedor del arte en la Academia de Sevilla; á D. Antonio Viladomat, el más distinguido de los

He aquí el estado de las artes al venir á la vida el insigne Goya.

¡Singular destino el suyo! Idealista unas veces hasta el delirio y realista otras hasta la exageración, la gloria de su nombre sólo es comparable á la del único dibujante que iguala á Fidias y á la del poeta inglés, apellidado bárbaro en pasados siglos y Benjamín del décimo nono. Él luchó con todas las fuerzas sociales y con la hueste acaudillada por David y por el *Rafael* que debe á D. Nicolás de Azara la alta honra de tener su retratro en el Panteón, á la diestra de la celestial efigie del artista más melodioso del Renaci-

---

pintores de aquella infausta época; á D. Alonso Mures, hombre de privilegiada fantasía, que combinó con acierto las medias tintas; y á D. Isidoro de Tapia, en fin, á quien por su colorido agradable y acertado, no son perdonables los desvaríos de su manera y estilo.

Entre los que existían en Aragón, ó habían nacido, á la sombra de las Barras, contábanse Francisco Artiga, arquitecto, literato, matemático, grabador al agua fuerte y á buril, y pintor de regular dibujo, y colorido de selecto gusto (*); D. Francisco Plano, que así manejaba la escuadra como el pincel, y que según Palomino, igualó en mérito á los famosos Colona y Mitelli; D. Pablo Raviella, que, aunque devoto de las buenas máximas, caracterizó á sus batallas un estilo muy abreviado y un diseño incorrecto; D. Juan Almor, que decoró con varios frescos la Cartuja de la Concepción, donde le sorprendió la muerte (**); D. José Fortea, que brilló mucho en la pintura de flores, y al temple en las benignas márgenes del Turia; D. Carlos y D. Francisco Casanova, pintor y grabador en dulce el primero, y miniaturista y grabador en hueco el segundo; Fray Miguel Posadas, D. Pablo Pernicharo, discípulo de Hovasse, que copió en Italia las obras de Urbino, y estudió el antiguo y el plegado de paños con esmero, y D. José Romero, buen restaurador de cuadros, pintor de cámara, y autor de la *Aparición de la Virgen á San Pedro Nolasco*, que se conservaba en el convento de mercenarios calzados de Barcelona.

(*) Sus obras científicas y literarias:—«Latassa novísimo.»—Tomo I, pág. 150.

(**) Ponz le llama D. Ramón Almor.—«Viaje de España.»—Tomo XV, 1788.—Carta primera.

miento. Goya, destruyendo las convenciones artísticas, libertó el pincel del servilismo de la imitación de lo antiguo, que en el caballete del pintor de Marat, convirtió las severas divinidades clásicas en figuras revolucionarias de una época elegiaca y burlesca, cómica y dramática. Nuevo Ayax y Prometeo, combatió por la luz y apoderóse del fuego sacratísimo de la inspiración. Artista nacional por excelencia, dió forma perdurable á las ideas, usos y costumbres de su patria. Profundo empírico, gran humorista, espiritual unas veces, impetuoso y soberbio, aunque muy apegado á la realidad otras; sin igual en el retrato; fantástico, inspiradísimo, espontáneo en sus aguas fuertes, perpetuó los momentos trágicos y sublimes de los primeros lustros del siglo XIX. Por sus notables tapices creemos oír los gruesos cascabeles de los jacos de la calesa ó las alegres chanzas de la manola en las fiestas de las orillas del Manzanares, y están traducidos, á la lengua que se escribe con colores, los sainetes de D. Ramón de la Cruz.

La existencia del preclaro autor de los *Caprichos* es en su época, lo que en las suyas respectivas la existencia inquieta de las grandes personificaciones del Renacimiento.

La región que dió á la literatura patria, vates como los Horacios españoles, historiadores como Zurita, preceptistas como Gracián y Luzán, bibliógrafos y eruditos como Latassa, estadistas como el Conde de Aranda, es la comarca donde nació Goya. Fuendetodos, pequeña villa de la provincia de Zaragoza, el lugar de su nacimiento, acontecido el 31 de Marzo de 1746, en la casa (1) de unos la-

(1) Es la señalada hoy con el número *quince* en la calle de la Alfóndiga, según me comunica el señor cura del pueblo, el cual simultáneamente me asegura que la casa número diez y ocho de la misma calle no fué la natal de Goya, como tiene consignado el Sr. Zapater, ni ha pertenecido á los Condes de Fuentes; pues los blasones que sobre la puerta se

bradores, José Goya y Gracia Lucientes, que apenas si poseían algo más que los aperos de la labranza. La iglesia en que fué bautizado el futuro fresquista del Pilar, la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de la aldea citada (1).

José y Gracia educaron á su hijo para hacer de él un hombre de campo. Pero el joven, que sentía arder en su espíritu la llama del genio, negóse á manejar el arado y la azada, y reveló á sus padres cuál era su vocación.

Más afortunado que Ovidio, Petrarca y Buonarroti, obtuvo el permiso de aquéllos para consagrarse al arte y marchó á la capital de su provincia en 1760.

Decidió de la suerte de Goya, según escribe Mr. Matheron, un hecho tan providencial como la cuerda y juiciosa disputa de muchachos, que hizo del pendenciero Luis Sarriá, un paje del Conde de Tendilla, á cuya disputa debe nuestro joyero literario la rica perla *El guía de pecadores* y el púlpito un orador sagrado tan patético como Masillón, tan sabio y majestuoso como Bossuet y del estro ensalzado por Fray Jerónimo Joannini. Refiere el citado biógrafo que un día hallábase el mancebo de Fuendetodos sentado sobre un saco de trigo, que debía llevar á hombros á un molino, dibujando un cerdo sobre una pared, cuando un fraile de Zaragoza (quizá Fr. Félix Salcedo de la Cartuja de Aula Dei), que pasaba por aquel sitio, detúvose á contemplar las correctas y francas líneas que trazaba el adolescente, y adivinando en él un artista, ofrecióle su protección. Bien

---

ostentan, son del linaje de *Aznar*. La número *quince*, en que Goya nació, era de la propiedad de sus padres por línea materna, es decir, por los Grasas, apellido de reconocida hidalguía; y hoy la posee Félix Pelegrín.

(1) Fué su madrina doña Francisca de Grasa, y pusiéronle por nombres *Francisco Joseph*. (Tomo 4.° de bautizados, folio 59 vuelto.)

pudo ser, sin embargo, que el Conde de Fuentes, señor de Fuendetodos y patrocinador de las artes y de todo joven de facultades, conociese las disposiciones del que, según la tradición, en la capilla de las reliquias de su aldea pintó á los doce años unos cortinajes al fresco, y al óleo en las puertas del retablo la venida de la Virgen del Pilar, y fuera el providencial instrumento que impeliese á Goya hacia el camino de la inmortalidad (1). Fuese, pues, por obra del improvisado padrinazgo del padre Salcedo ó de la protección del ilustre prócer (pues nada damos por averiguado), es lo cierto que en 1760 hallábase en Zaragoza el hijo de Fuendetodos, en cuyo numen la cesárea y augusta ciudad imprimió un sello perenne.—Porque se ve siempre en sus cuadros el paisaje de Zaragoza, tan rico en contrastes, que, si su espléndida y vigorosa vegetación recuerda la ribera del Genil ó la del Turia, sus escuetos collados de caliza y sus pardas planicies traen á la memoria las llanuras castellanas; si las verdes alamedas del Ebro, y los campos fértiles y la cristalina malla que forman los ríos al deshacerse en acequias, hablan de las selvas de cactus y almendros donde suena la canción andaluza, como un eco de la canción árabe, la melancolía de su cielo, sobre cuyo azul destácanse las severas líneas de innumerables torres, y el austero risco de la lontananza, nos dicen que su sol no es aquel que dió en sus rayos pinceles á Murillo y á Herrera las doradas cuerdas de su lira, que por esta at-

---

(1) La protección qué dispensó á Goya D. Martín Zapater y Clavería, de ningún modo puede atribuírsele durante la niñez del artista; pues por lo que se infiere de una de las cartas escritas por el pintor á Zapater, debió conocer aquél á éste en las Escuelas Pías, á donde ambos jóvenes iban á recibir la enseñanza de los venerables hijos de San José de Calasanz. (28 de Noviembre de 1787..... «lo que es cierto que ya voy notando mucho los cuarenta y uno, y tal vez tú te conservarás como en la escuela del padre Joaquín...»)

mósfera, donde podría ostentar su majestad la espadaña de Burgos, vaga el numen de la sátira, y que no es esta la tierra de la fantasía; pero sí la del ingenio... la del ingenio frío, cual la nieve del Moncayo, y que como la nieve del Moncayo embellece hermosas plantas que, en vez de esparcir aromas, producen bálsamos saludables.—En Zaragoza asistió Goya, quizás por recomendación y amistoso mandato de sus protectores, al taller de D. José Luzán y Martínez, que, en sus cuadros religiosos y en sus cuadros de historia, dió pruebas de poseer un colorido suave y fresco. Asistió también á las Escuelas Pías y á la Academia de dibujo que fundó en 1714 D. Juan Ramírez, escultor de corrompido gusto, y discípulo del bien intencionado Gregorio de Mesa. En el taller de Luzán trabajó Goya con ardor estimulado por la laboriosidad de sus condiscípulos, D. José Beratón, D. Tomás Vallespín y el joyero oscense D. Antonio Martínez, inventor de célebres máquinas y fundador de la platería que todavía conserva en Madrid su nombre. Y en la escuela del Pacheco aragonés debió contar nuestro Velázquez entre sus amigos al fresquista Bayeu.

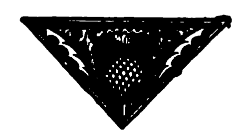
Avido de horizontes más dilatados y de un bondadoso Mecenas, Goya trasladóse á Madrid.—¿Influyó, tal vez, en su resolución algún motivo relacionado con las frecuentes colisiones habidas entre las dos parroquias, alta y baja de San Pablo y la Magdalena y San Miguel, tenido en cuenta el carácter violento que es fama distinguió á Goya desde niño?

Acerca de estos primeros años que permaneció en la corte el ilustre aragonés guardan silencio todos sus biógrafos, y carecemos de documentos que nos ilustren.

Supónese que copió á Velázquez, y con especial cuidado el *Esopo* y el *Menipo*, y que logró estudiar las joyas pictóricas de la Casa de Campo, de la quinta del Duque del Arco, de la Torre de la Parada, del Palacio de las Batuecas, del castillo de Viñuelas y la Zarzuela, de Aranjuez y del Esco-

rial por sus amistades con Bayeu, académico de mérito de la de San Fernando. Y en las galerías de los regios alcázares y con la observación de la naturaleza, comenzó á formarse aquella individualidad poderosísima, á quien han querido clasificar en determinada escuela, los que desconocen el linaje del talento y el valor crítico artístico de las diversas obras del que pudo decir de sí mismo, mejor que nadie:

«Yo soy mi único Dios, solo en mi cielo.»





CAPÍTULO II

1769—1775

SUMARIO:—Oscuridad que envuelve la juventud de Goya.—Noticias inéditas.—Pintura de la bóveda del coro de la capilla del Pilar de Zaragoza.—Errores desatinados en que han incurrido Matheron é Iriarte.—Certamen de la Academia parmesana de Bellas Artes.—Obtiene Goya un segundo premio.—No existe discordancia entre su permanencia en España y su triunfo en Italia.—Móviles que decidieron el viaje del artista aragonés á Roma.—Su vida en la ciudad del Tíber.—Conoce á David.—Afinidades entre el carácter y la vida de ambos.—Apesar de que Goya es el genuino representante de nuestra pintura, decididamente influyeron en nuestra patria las máximas de David más que las suyas.—En el arte del diseño pertenece el artista español á la escuela del artista francés.—Más cerca está Goya de éste que de los manieristas de su tiempo y que de Mengs.—Facultades del pintor bohemio.—Papel que representó en nuestro arte.—Sus propósitos.—Resultados obtenidos.—Su mayor honra.

SI faltan documentos y referencias ciertas que sirvan de guía en las investigaciones para esclarecer la niñez de Goya y los primeros años de su carrera artística, no es menor la oscuridad que envuelve el periodo de su vida hasta los veinte y cinco. Sin embargo, al detenido examen de los libros de fábrica que, pertenecientes al siglo pasado, guarda el archivo de la

catedral del Pilar de Zaragoza, debo el ofrecer por vez primera algunos datos no conocidos (1).

Hallábase á las orillas del Ebro en Octubre de 1771, de regreso de Madrid, el ilustre maestro, gozando de una reputación envidiable; pues, á pesar de sus pocos años, la comisión encargada de las obras del Pilar (2), pensó en él para la pintura de la bóveda cuadrangular del coro de la Santa Capilla. Así es que en Noviembre de dicho año le vemos presentando á la Junta un cuadro al fresco como muestra de su arte y prueba de su experiencia; y tan grande fué el éxito que obtuvo, que encargósele á Goya la formación de los bocetos que representasen la *Gloria*, cuyo era el asunto que había de cubrir la bóveda, prefiriéndole, por las ventajosas condiciones en que se ofreció, á D. Antonio Velázquez, afamado fresquista de la corte. A fines de Enero de 1772 llevó el hijo de Fuendetodos á la Junta el boceto, y, no obstante,

---

(1) Testifico al respetable y virtuosísimo Sr. Deán, Dr. D. Lázaro Bauluz, mi cordial agradecimiento por su amabilidad en proporcionarme cuantos papeles y documentos me han sido útiles para el presente estudio. —Asimismo, doy muy expresivas gracias al infatigable y celoso jefe del archivo de Palacio, D. José de Güemes, quien me ha comunicado ignoradas noticias acerca de Goya que existían en su dependencia.

(2) A mediados del siglo XVIII se pensó en renovar á todo trace la antigua santa capilla y el templo del Pilar, en general, siendo muchas las dificultades que se ofrecieron; pues como la sagrada columna jamás se había movido del sitio en que la dejó la Virgen por respeto á su palabra, al prometer estaría en aquel lugar hasta fin del mundo, y por otra parte el Ebro no permitía tomar terreno por aquel sitio, resultaba que siempre la imagen y la columna quedaban á un lado y no en el centro, donde parecía natural debían hallarse. Pero todos estos inconvenientes los venció el talento del célebre arquitecto D. Ventura Rodríguez, que felizmente se encargó entonces de la dirección de las obras, que comenzaron en 3 de Diciembre de 1754 poniendo la primera piedra el entonces Arzobispo de la diócesis D. Ignacio de Añoa y Busto. (Vid. «El Templo del Pilar.» Vicisitudes por que ha pasado hasta nuestros días, y su descripción después de las nuevas obras, por D. Gerardo Mullé de la Cerda. Zaragoza, 1872.)

que en la anterior reunión se había resuelto someterlo á la aprobación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, eximiósele de esta censura por *el especial gusto y maestría de la ejecución*, acordándose que el Sr. Administrador, D. Mathías Allué, hiciese la contrata para que comenzase Goya su obra lo antes posible. Aunque nada más nos dicen las actas, dedúcese de la que lleva la fecha de 1.º de Junio de 1772 (en la que se lee que las obras del coreto se concluyen y va á procederse á quitar el andamio), que para esta fecha descansaba el artista sobre los laureles de su pintura monumental, dotada de soberbia entonación y del maravilloso efecto que hace, de los cuadros del más real de nuestros pintores, atmósferas vivas de luz y de color (1).

A raíz de la consecución de este triunfo, y con los recursos que su trabajo le hubo valido, supongo que Goya marchó á Italia, en cuya península *se concluyó y existió á sus expensas*, durante dos años aproximadamente (2).

Los Sres. Matheron é Iriarte dicen que el artista aragonés vivió en Roma en los años mismos en que acabamos de verle pintar uno de los más hermosos frescos del Pilar. Pero al lado de estupendos errores (3), han recordado aque-

---

(1) Vid. apéndice Núm. 1.

(2) Exposición de Goya al Rey pidiendo la plaza de pintor de Cámara, 24 Julio 1779.—*Arch. de Palacio. Sección administrativa. Real Fábrica de tapices. Legs.* 1 *y* 2.

(3) Refieren los escritores franceses que Goya permaneció en Italia desde 1769 á 1774, y que en estas fechas ejecutó el retrato de Benedicto XIV, del cual quedó el Sumo Pontífice complacidísimo.—Benedicto XIV rigió la Iglesia católica desde 1740 á 1756, en que murió. La deducción salta á la vista.

¿Y qué Antonio Ribera es el nombrado por Iriarte como compañero y protector de Goya en Italia? ¿Es acaso D. Juan Antonio Ribera y Fernández, nacido en 1779? ¿Y es á éste á quien se le atribuye el haber conservado la tradición de que Goya anduvo una temporada por el Mediodía

llos críticos un hecho cierto, en virtud del cual, no conociendo los papeles del archivo del Pilar, pudiérase muy bien darse por averiguada la residencia de Goya en la península adriática en 1772.

La Academia de Bellas Artes de Parma quiso premiar al que ejecutase con más acierto un cuadro sobre el asunto: *Aníbal, victorioso, dirige sus primeras miradas sobre las campiñas de Italia desde la cumbre de los Alpes.*

Goya, el anti-académico, el de indómito carácter, el opuesto á toda idea de superioridad y de censura, optó al lauro y lo disputó con la brillantez que aseveran las frases que el distinguido crítico Mr. Paul Mantz copió del Mercurio de Francia (Enero 1772) (1).

«Le 27 Juin dernier l'Academie Royale des Beaux Arts de Parme tint sa seance publique pour la distribution de ses prix. Le sujet de peinture etait: *Annibal vainqueur qui du hant des Alpes jete ses premiers regards sur les campagnes d'Italie*.......................................

»Le premier prix de peinture à èté accordé au tableau qui avait devisé: *Montes fregit aceto*, et qui etait de monsieur Paul Borroni, etc.

»Le second prix de peinture à èté remporté par Mr. François Goya, romain, (*sic*) élevè de Mr. Vajeu, peintre du roi d'Espagne.

L'Academie à remarqué avec plaisir dans le second tableau un beau maniement de pinceau, de la chaleur d'expresion dans le regard d'Annibal et un caractère de grandeur dans l'attitude de ce general. Si Mr. Goya se fût

---

de España formando parte de una cuadrilla de toreros para reunir *con este medio de vida* la suma con la que decidió su viaje á Italia...? (¡¡¡ !!!).

Sería interminable tarea (é impropia de mis propósitos) refutar el sinnúmero de disparatadas noticias publicadas por Iriarte.

(1) Archives de l'art français.

moins écarté dans sa composition du sujet du programme, et s'il eût mis plus de verité dans son coloris, il aurait balancé les suffrages pour le premier prix.»

¿Fué cierto este triunfo? Con evidencia se ve en el trozo copiado, que el Goya que certó era el mismo Goya de Fuendetodos, y para mayor certidumbre, se lee que era discípulo de Bayeu. Y no es inverosímil que estuviese nuestro pintor en España en las mismas fechas que el *Mercurio francés* señala, porque pudo acudir á la lid de la Academia parmesaná, (como sin duda lo hizo), enviando su cuadro á Italia.

Lo que es de igual suerte incontrovertible que el triunfo alcanzado en Parma, simultáneo al conseguido en su patria, enardeció sus deseos de contemplar las maravillas del arte atesoradas en la ciudad de los Césares y los Papas.

De la permanencia de Goya en Roma escasean las noticias verídicas. Cuéntase que alguien le vió con frecuencia estudiando los frescos más sublimes de la tierra, apoyado con osadía encima del volado de los arquitrabes ó en los más atrevidos sitios de las cornisas; que el tiempo que el original aragonés permaneció á las orillas del Tíber, atendía á las necesidades de su vida con los cuadritos que pintaba sobre costumbres de su país, y que entonces unióse á Luis David por los lazos de una amistad tan cariñosa, que el único recuerdo de Italia que tenía en su vejez el pintor de las majas, era el de haber conocido allí al pintor de las Sabinas.

Acerca de ambos voy á permitirme una ligera digresión crítica.

Es innegable el beneficiosísimo influjo ejercido en el estadio del arte hispano por David, como es innegable, asimismo, que se halla Goya más cerca del discípulo de Boucher que de los manieristas de su siglo y de la doctrina de Mengs.

Son grandes las analogías que existen entre el Velázquez de Fuendetodos y el Rafael de París. Uno y otro consagraron sus pinceles á glorificar los tronos y recibieron honores de los Reyes; uno y otro sacrificaron en el ara de las ideas que habían de quemar con su lumbre la vieja encina de la tradición. Uno y otro fueron incrédulos, faltos de ternura é ineptos para el género religioso. David fué amigo de Robespierre y de Saint Just, de Marat y de Bonaparte; pintó el *Juramento del juego de pelota* y la *Coronación del héroe de las pirámides*; asistió á la Convención y vió morir á Luis XVI en el cadalso. Goya fué amigo de Godoy y de los Ministros de José, pintó las escenas del Dos de Mayo, la efigie del Intruso, la de sus áulicos, la de los individuos de la familia de Carlos IV, y grabó los *Desastres de la guerra* y los *Caprichos*. David intentó restaurar el arte y Goya hacerlo digno de su misión civilizadora.

Diferenciáronse, empero, en el procedimiento y en el rumbo que tomaron el Goya de Francia y el David de España para el logro de su fin. El cronista de la revolución y del Imperio, inspiróse en el mundo clásico y produjo obras que son bajo-relieves y estatuas pintados; el cronista de la Iliada de 1808, el cortesano del Monarca francés, inspiróse en la naturaleza y produjo obras que son la pura realidad reproducida. El autor de Leonidas, entusiasta de la altivez y fiereza republicanas de la Convención, haciendo de su arte un arte sistemático y exclusivo, pintó la *Muerte de Sócrates* y la *Distribución de las águilas*; el autor de los frescos de la Florida, entusiasta de las costumbres de las clases humildes y de la *manolería*, pintó majas y chisperos. David representó al hombre dotado de una virtud sin atractivo é inverosímil; Goya, tal cual era entonces. David idealizó las formas del individuo con la grandiosidad clásica, en austeras y solemnes composiciones basadas en la observación de la naturaleza, pero amoldada á una idea

fija y externa; Goya cuidó tanto de la anatomía como de la psicología, y su pincel fué revelador de los sentimientos morales y de las apasionadas ó terribles emociones del alma.

He aquí cómo la complexión moral y la complexión artística del pintor de Belisario, y la complexión moral y la complexión artística del más original de los pintores españoles, asemějanse entre sí.

Es indiscutible que los artistas que blasonaban de más independientes, pagaron, mal de su grado, el tributo de asimilación á las máximas de David, como lo es igualmente, que en nuestra Península fué mayor la preponderancia de las doctrinas del hijo del Sena, que la de las de Mengs. Si nuestro numen pictórico irguióse algo, fué por obra del lápiz de David y del pincel de Goya, y por los entusiasmos de éste en pro del natural.

Mengs, por el contrario, nos trajo las máximas de Winckelman; y «apoyado por la juventud de su época como regenerador del clasicismo antiguo, alzado en brazos de los nuevos Eleatas, subió á la silla dictatorial del arte pictórico para dirigir desde ella su voz como un oráculo, más aún que á la cohorte artística de la agitada y romántica Alemania, donde se le hizo poco caso, á la pacífica pléyade italo-española, que, en torno del Rey de las dos Sicilias, aplaudía con entusiasmo la exhumación de la forma helénica, de entre las ruinas de Herculano y de Pompeya, por pura moda y sin comprender el alcance de aquel fortuito acaecimiento» (1). Según dice Ricardo Cumberland, Mengs vió mucho é inventó poco; y fué un artista incapaz de dar la vida ni la muerte; un artista cuyas creaciones, ni aterran, ni apasionan, ni producen transportes; un artista tímido y

(1) *Viaje artístico...*, etc., por D. Pedro de Madrazo, cap. XV.

servil, de primorosa mano para la miniatura (1). El barroquismo y el eclecticismo son los caracteres de aquel *artífice razonador* que había estudiado con profundidad á Rafael, y en el antiguo, sin acordarse del mundo de la naturaleza; y que creía que las obras clásicas y las del autor de la *Virgen de la Silla*, eran revelaciones estéticas de tipos abstractos, lo cual le indujo á un concepto falso de la belleza y á sacrificar en las aras de un ideal impuro.

Pero hay que hacer á Mengs la justicia que le corresponde. A él cúpole la honra de representar la reacción idealista, que condenaba el desenfreno de líneas y colores de los Vanlóo, Rigaud, Corrado y Tiépolo, y el *arte teatral y deslumbrador*, *hijo del sensualismo y de la filosofía humanitaria del siglo XVIII*. Mengs fué un dictador al que acataron hombres tan faltos de fe, de inspiración y entusiasmo, como Antonio González Velázquez y Francisco Bayeu; pero también correspóndele la gloria de haber aspirado á restituir á la pintura el idealismo sublime, la alteza de conceptos y la feliz manera de expresarlos, que eternizan las inmortales producciones de Sanzio. Él desterró la servil y caprichosa imitación de la naturaleza, en obras que se distinguen por su composición bien ordenada, por los caractéres que reproducen, por su dibujo correcto y acabado, aunque no grandioso. Él protegió á los artistas y vertió saludables máximas, ora al juzgar los dibujos que se presentaban en la fábrica del Retiro, ora al dirigir el decorado de los Reales Palacios. Y, por último, él hizo venir á España á Francisco Goya, que hallábase entonces en la sagrada ciudad de las siete colinas.

---

(1) Anecdotes of eminent painters in Spain, during the Sixteenth and Seventeenth Centuries; with cursory remarks upon the present state of arts int hat kingdom.—London, MDCCLXXXII. Vol. II, págs. 186 á 211



CAPÍTULO III

1775 — 1789

SUMARIO: Arribo de Goya á Madrid de vuelta de Italia.—Motivo que le llevó á la corte.—Las artes en el reinado de Carlos III —Generosos anhelos de este Monarca.—Prosperidad de aquéllas.—Tiépolo.—Mengs. —Procedimientos pedagógicos del pintor de Aussig.—Sus secuaces.—Bayeu.—Maella.—Otros profesores.—Técnica de las artes.—Libros publicados.—Juicio acerca de las máximas estéticas y de los medios empleados para enaltecer las artes.—Servicios de Goya á la fábrica de Santa Bárbara.—Primeros encargos.—Su casamiento.—Supera á todos cuantos dotaban de ejemplares la manufactura textil.—Consideraciones acerca de su originalidad en los asuntos de los tapices, de su facilidad y de su inspiración.—Aplausos que se le tributaban.—Obras que ejecutaba Goya á la par que las de Santa Bárbara.—Revélase como grabador al agua fuerte.—El arte del grabado en España por aquella época.—Académicos y discípulos pensionados en París.—Libros ilustrados.—Carmona, Selma, Muntaner, Enguinados, Molés.—Más grabadores.—Los aragoneses.—Pintores que á la vez manejaban el buril. —Primeras obras de Goya: *El ciego jacarero*, *Los cuadros de Velásquez*.—Visita á los Reyes é Infantes para ofrecerles sus grabados —Llamado por el cabildo metropolitano va á Zaragoza para decorar la basílica del Pilar, simultáneamente que la Academia de San Fernando le recibe en su seno.—Equivocados juicios sobre los disgustos habidos con motivo de los frescos del Pilar, entre el cabildo y Bayeu y Goya.—Antigua fecha en que éste fué encargado de la obra por mediación de su hermano político.—Presenta Goya los diseños para la media naranja.—Apruébanse y ejecuta el fresco.—Niégase á que Bayeu le censure y co-

rrija.—Termina la bóveda después de muchos disgustos por parte de unos y otros, y presenta los bocetos para las Pechinas.—Son desaprobados por la Junta de Fábrica.—Niégase de nuevo Goya á deferir al gusto y criterio de su cuñado.—Eleva un memorial al cabildo y amenázale particularmente con su partida á Madrid.—Mediación del señor arcipreste y del Padre Salcedo.—Sumisión y humildad del artista trocadas, al poco tiempo, por su acostumbrada brusquedad y soberbia.—Marcha á Madrid.—Encárganle de parte del decorado de San Francisco el Grande.—Agasajos del Infante D. Luis, de Floridablanca y del Consejo de las Ordenes militares.—Inauguración del templo de los franciscanos Observantes.—Extraordinario y unánime aplauso concedido á Goya.—Injustos calificativos que merece, y alternativas que sufre su crédito.—Es nombrado teniente-director de la Academia, pintor del Rey y jefe de la Fábrica de tapices en unión de Ramón Bayeu.—Ejemplares que ejecutó en este período.—Favor de que gozaba en Palacio, y en especial del Infante D. Carlos.—Muerte del Monarca.

DEDÚCESE de la lectura del *memorial* (ya citado), que con fecha 24 de Julio de 1779 elevó Goya al Rey, del texto de una Real orden de 6 de Agosto del mismo año (1), de las cartas cruzadas entre el contador general de S. M. D. Juan Francisco Ochoa y Rafael Mengs (2), que hallándose en las orillas del Tíber el maestro de Fuendetodos fué llamado por el pintor áulico de Carlos III, para abastecer de ejemplares de tapices á la fábrica de Santa Bárbara, cuya dirección artística había sido encomendada al pintor de Aussig. Debió llegar Goya á la histórica ciudad del oso y del madroño en 1775, pues este año se lee en fechas de varias cartas escritas desde Madrid á su amigo y favorecedor don Martín

(1) Arch. de Pal. Reg. cit.

(2) Arch. de Pal. Reg. cit.—Mengs propone en su carta á Goya, para el disfrute de 8.000 reales de sueldo, *por ahora* (fecha de 13 de Julio de 1776), colocándole al nivel de Ramón Bayeu, y en lugar más inferior que al adocenado D. Joseph del Castillo.

Zapater, y en el acta de la Junta de Fábrica del Pilar, de 9 de Marzo de 1775, en que se acusa el recibo de una carta de Goya, fechada el 1.º del mes en la corte, participando que su cuñado Bayeu trabajaba incesantemente en los estudios de los frescos que se le habían encomendado, y pensaba pasar á Zaragoza lo más tarde para la cuaresma (1).

No tardó el noble aragonés en distinguirse entre los que pugnaban por la restauración que él había de conseguir en el caballete, auxiliando las tareas de los que la defendían en el libro y la predicaban en la cátedra.

El estado de nuestro arte en general era más próspero, que en los reinados anteriores, en el de Carlos III, quien habiendo ganado fama de Mecenas en Nápoles, vivía consagrado á tareas dignas de un Augusto ó un Lorenzo de Médicis. Los afanes del liberal Rey no lograron, sin embargo, la fortuna que merecían, por la falta de facultades en los ungidos sacerdotes de la belleza, porque cuando el carácter de los individuos y el poderío de una nación amenguan, el sentimiento estético disminuye. Pero que el estado del arte en general era más próspero que en la época ya pasada, en la de los Floridablanca y Campomanes, es positivo. Díganlo nuestras fábricas y el tiralíneas del famoso arquitecto elogiado por Jove-Llanos; dígalo la escultura que, si exageró en el desnudo, pecó de caprichosa en el plegado de paños, vació en una misma turquesa todas las creaciones y cayó en el barroquismo, preparábase á merecer los favores de la naturaleza; y díganlo los cuadros de Juan Bautista Tiépolo y los de D. A. R. Mengs. Tiépolo, llamado por D. Carlos para que decorase el Palacio Nuevo de Madrid, era un artista de fantasía fecunda y brillante, de atrevido ingenio, de briosa ejecución, conocedor de los recursos del arte, aunque desaliñado á la continua y más hábil en el ma-

(1) Apéndice núm. 1.

nejo del pincel que en el del lápiz. Mas con su peligrosa originalidad fascinó á algunos que más tarde declaráronse adeptos del maestro de Bohemia, á quien estaba reservada la gloria de trazar vías que no pudo el discípulo de Lazzarini, á cuyo fin franqueó á la juventud los caudales de su sabiduría. Aspiró Mengs á que la Real Academia de San Fernando fuese la iniciadora del movimiento que él concebía, y propúsole que modificase en la enseñanza el modelo, la teoría y el método, que proclamara la necesidad de la filosofía y de la historia para el estudio del antiguo y que negase la tierra y el fuego al amaneramiento y á la rutina. No fué aceptado en absoluto el plán del sabio artista, por el arraigo que tenían las doctrinas jordanescas, pero el primer cuerpo consultivo y docente de las bellas artes, desterró los diseños de Marata; hizo sacar vaciados, en las ruinas de Herculano ó sirvióse de la riquísima colección de mármoles y bronces regalada por Mengs al Monarca y por el Monarca á la Academia, al remitirle buen número de estatuas y bustos procedentes del Museo de Cristina de Suecia y escogidos cuadros de las pinacotecas reales y de las suprimidas casas de los jesuítas; formó una biblioteca, abrió las puertas de una cátedra de perspectiva (1) y encargó de la enseñanza de la figura humana y del natural al cirujano D. Agustín Navarro y á un pintor, bajo la jefatura de un director anatómico.

Secundaban á Mengs en su obra D. Francisco Bayeu, privilegiada inteligencia, esterilizada por un servilismo pictórico funesto, artista fecundo, hábil para componer, acertado en los toques, convencional en los tipos, acordado en el colorido, ya que falto de vigor y energía, impuro y poco delicado en el diseño; D. Mariano Maella, cuyas

(1) Real orden de 19 de Agosto de 1766, á propuesta de la Academia en 3 de Marzo.

creaciones frías y perlinas distínguense por su adelgazada y lamida pasta, que trasparenta el lienzo, por su poquísima variedad, por la pobre inventiva que revelan y por su ejecución afeminada. Coadyuvaban á la empresa de Bayeu y Maella, desde la silla profesional ó sobre los andamios del fresquista, Aguirre, Ramos, Calleja y otros; y coadyuvó el Soberano con una R. O. prohibiendo que se extrajesen del Reino pinturas (5 de Octubre 1779) y enviando por primera vez pensionados á Roma, Florencia, Parma y Venecia.

Mientras los secuaces de Mengs querían reconstituir las artes al modo que se reconstituye una ciencia, los académicos consagrábanse á verter al habla de Castilla los libros más famosos de los tiempos pretéritos, ó á escribir páginas originales (1). Las nociones de arte, de filosofía é historia del arte contenidas en estas, autorizaban la exageración en las formas y en los caracteres; los llamados á enseñar presentaban la pintura ataviada de falsos arreos; así es que el trabajo de las voluntades é inteligencias nombradas no pudo devolver el esplendor perdido á las bellas artes.

---

(1) Diéronse á la estampa la *Aritmética y Geometría*, de D. José Castañeda, traductor del *Compendio de Vitrubio*, de Perraul, las *Instituciones matemáticas*, de D. Antonio Gregorio Rossell, y las de Guiannini; el *Curso de Geometría* y la *Explicación de las máquinas empleadas en la construcción de edificios*, de D. José Hermosilla; la versión del Vitrubio, los *Elementos de matemáticas puras*, de D. Carlos Lemour; la traducción de los tres libros de Juan Bautista Alberti; el *Curso de arquitectura*, de D. Diego Villanueva; la traducción y diseños de la obra de Vignola (1764); las *Cartas críticas en que se indican los errores y defectos de las fábricas que en Madrid se construían* (Valencia 1766); los *Elementos de la arquitectura civil*, del P. Cristiano Rieger, vertidos del latín al castellano por el P. Miguel de Benavente (Madrid 1768); las *Conversaciones sobre la escultura* y otros trabajos informados en los dogmáticos principios de Rafael Mengs.

Los más grandes esfuerzos para afinar el sentimiento estético, son estériles cuando los pueblos han perdido su propia fisonomía. En estos ocasos tristísimos, el maestro más hábil no consigue librarse de estar influído por la misma decadencia que se propone combatir. Tal acontecía en aquella época de insípidas mitologías y alegorías profanas, en la que no hubo más figura ingente que la de Goya.

No bien hubo llegado á Madrid el hijo de Fuendetodos, fué designado por Mengs para pintar los ejemplares de los tapices que habían de decorar las paredes del comedor y dormitorio de los Príncipes de Asturias en el Pardo. Estas obras tenían que ser juzgadas y tasadas por Maella y por Bayeu. Entregó Goya su primer cuadro (1) el 31 de Octubre de 1776, año en que casó con Josefa Bayeu, y el décimo, ó bien sea el último, el 26 de Enero de 1778.

Es de justicia consignar que ni José del Castillo, ni Ramón Bayeu, ni Andrés de Aguirre, ni José de Salas, ni Antonio González, ni el imitador de Vos y Schneiders, Mariano Nani, fatigaron los tornos y telares de Santa Bárbara lo que el Marcial de la paleta moderna.

Goya no conoció en Madrid las amarguras de un aprendizaje, ni la triste noche que precede á la alborada de la gloria. Debióse este fenómeno al numen indómito, á la originalidad y á la fuerza asimiladora del sublime aragonés. Sí, porque mientras los pálidos coloristas de entonces entreteníanse en representar los dioses del Olimpo, y alegorías del crepúsculo y de las constelaciones, en cuadros de regularidad y simetría admirables, Goya, traduciendo las impresiones recibidas en los barrios bajos, en las ferias, en las romerías, ó á la vista de una merienda en las márgenes

---

(1) El destinado á ornar el comedor.

del Manzanares, y de los juegos de los muchachos que pululaban por las praderas de San Isidro, con un colorido y una entonación dignos de Rubens, con alegría sin ejemplo é inimitable gracia, ejecutaba ya *Los niños de la vejiga, Los horizontes de Madrid,* ó un numeroso grupo de petimetres, majos y majas, señoras y gente de á caballo, escuchando un romance cantado por un ciego al son de la vihuela en la plaza de la Cebada, ya una linda acerolera asediada por los requiebros de tres mozalvetes.

En las creaciones *goyescas* de los días á que me refiero, no esperéis encontrar un estudio detenido de la perspectiva, ni determinación en los detalles. El insigne aragonés pintaba todo lo que le agradaba y con la velocidad misma que le impresionaba. Si interesábale el modelo, su pincel, sin rival en el manejo del color blanco, dejaba luz brillante en los claros, transparencia en los oscuros, y producía efectos mágicos y armoniosos, dotando á lo representado del hechizo y vida del natural. ¡Qué prodigiosa facilidad la de Goya! Bosquejaba rápidamente sus cuadros, envolvía el conjunto con el carbón, y luego, sirviéndose del agua rás, trazaba sus figuras; por lo que tales obras se restauran difícilmente y se deterioran con prontitud (1).

A la vez que los encargos del Gobierno, Goya ejecutaba *borrones de toros,* pinturas de costumbres y algún retrato, y revelaba su rara y peregrina habilidad como grabador al agua fuerte.

A cuantos dan nombre á la jornada brillantísima del arte de los Selma y Dordal, superó por su vigor y efecto pintoresco, por su originalidad y peculiarísima manera, el ilustre hijo de Fuendetodos, al revelarse como insigne aguafortis-

(1) Muchos bocetos he visto cubiertos con un cristal para evitar el absoluto deterioro de esas obras en que apenas mojó el pincel más aceite que el que el color tenía.

ta en su lámina el *Ciego jacarero*, y sobre todo, en sus copias de Velázquez (1).

(1) La Academia de San Fernando, velando en aquella época por la ventura del buril, envió pensionados á la capital de Francia á D. Hipólito Ricarte y D. Francisco Espinosa, y educó en sus talleres á los que ilustraron la *Historia general de España*, (Benito Monfort, Valencia), la versión del *Salustio*, del Infante D. Gabriel, la *Vida de Cicerón*, traducida de Midleton por Azara, el *Quijote*, de la Academia Española, el *Parnaso español*, de Sedano. Bajo los auspicios de tan docto centro, hízose la famosa colección de los retratos de Reyes y españóles ilustres, y por él fué discípulo de Dupuis, Carmona, el inmortal Carmona, tan armonioso en sus conjuntos, tan admirable en el claro oscuro.—D. Manuel Salvador Carmona es la inicial gloriosísima de los anales del grabado moderno patrio. Él sacó este arte de los estrechos límites en que se desenvolvía, y trocólo en intérprete de la historia y de las pinturas clásicas. Él mereció por la agradable pastosidad y el color que realzan sus obras, que un crítico le dijese que *pintaba sobre cobre*. Él aleccionó en su escuela á los que habían de dar sepultura á los débiles procedimientos de Palomino y Flipart, á D. Fernando Selma, que poseyó un dibujo puro y correcto, aunque no gallardo, manejó el buril y la punta seca con espontaneidad y dulzura, sin incurrir en otro defecto que en el de la regularidad del rayado y en la monotonía de las líneas; al catalán Ametller, á quien caracteriza una ejecución desembarazada, un acabado diseño, un toque atrevido é inspirado; á D. Francisco Muntaner, rival del autor de la estampa de San Ildefonso, que, por su deseo de producir mucho, cometió pecados semejantes, á los que nunca serán perdonados á Lucas Jordán; á D. Tomás L. Enguidanos, enérgico y brioso en sus procedimientos y en su dibujo, acordado en la composición, inspiradísimo siempre que no le aguijaba la sed del oro, y á D. Pedro Pascual Molés, inferior á los profesores enumerados. Días de gloria dieron también al grabado en el pasado siglo Latassa, Ballesteros, Moreno Tejada, Peleguer, D. Braulio Gonzáles, Alvarez, Jordán, Viera, Fernández Mansilla, Vázquez, Blanco, Gómez de Navia, Begue y Capilla, Fr. Angel de Huesca, de la orden de San Jerónimo, don Simón de Brieva, que tuvo la honra de trabajar al lado de Selma, don José Dordal, aragonés adoptivo, Fr. Tomás, trinitario descalzo, D. Mateo González, D. José Fortea, D. Carlos y D. Francisco Casanova, los tres hermanos Bayeu y Antonio Gonzálex, y Paret, y Alcázar, y Cruz, y Bosarte, y Maella.

Los beodos, Las meninas, los retratos de Felipe III, Felipe IV, Margarita de Austria, Isabel de Borbón, el Infante D. Baltasar Carlos y el Conde Duque de Olivares, de Goya, traducen á maravilla el dibujo, la pastosidad y los rostros que admiráis en los lienzos del pintor de la caballería (1). Este *juego de obras de Velázquez* fué ofrecido en 1779 á SS. MM. y AA., quienes dispensaron al grabador cariñosísima acogida (2).

En 24 de Enero del año inmediato, es decir, del en que fué nombrado académico (3), entregó Goya los veinte ejemplares de tapices destinados á los dormitorios del Real Palacio del Pardo (4), y después marchó á Zaragoza para pintar al fresco una de las bóvedas y pechinas de la basílica del Pilar.

Al hablar de esta etapa de la vida de Goya, sus más autorizados biógrafos nos han pintado al artista como un mártir de la envidia y de las intrigas de Bayeu. El Sr. Zapater trata en su folleto de la atmósfera creada en contra de Goya por la envidia, y el Sr. Cruzada nos describe cada

---

(1) Las reproducciones de Goya figuran en primera fila entre todas las de los que han copiado, ya al agua fuerte, ó á buril ó á contorno, ya en madera, ó á media tinta ó á la *manière noire*, aquende y allende el Pirineo, los lienzos del inmortal pintor de Felipe IV. (Carmona, Ballester, Alegre, Muntaner, Ametller, Vázquez, Esquivel, Vallejo, Enríquez, Ribera, Maura, Galván, Massard, Le Brun, Audouin, Reveil, Glairón, Mondet, Duchesne, Errain, Earlom, Croutelle, Luigée, Fosseyeux, La Guillermie, Le Villain, etc.)

(2) En 9 de Enero de dicho año escribe Goya á Zapater que el Rey, el Príncipe y la Princesa le honraron recibiéndole con objeto de ver cuatro cuadros que había ejecutado, de los cuales «no podía desear más en cuanto á gustarles (dice el pintor), según el gusto que tuvieron de verlos y las satisfacciones que logré con el Rey y mucho más con SS. AA.»

(3) En sesión de 7 de Mayo de 1780.

(4) Cuyo pedido le hizo Sabatini en 1778, recién terminada la primera obra, que entregó á Santa Bárbara con aplauso de Mengs y de la corte.

una de las espinas de la corona que ciñó el ilustre hijo de Fuendetodos. Se ha hablado de la necia vanidad de Bayeu y de su empeño en censurar, enmendar y corregir los bocetos que su hermano político había hecho, para por ellos pintar los frescos que le correspondían en las bóvedas del templo del Pilar. Se ha apellidado al cabildo metropolitano de Zaragoza de terco y obstinado, por escuchar los consejos de Bayeu, al que se le ha calificado de pretendiente sagaz y palaciego flexible (1). Pero no se ha tenido en cuenta el carácter indómito y descompuesto de Goya; su falta de respeto á cuanto se le antojaba, y su independencia y brusquedad características.

A la riqueza de papeles que he examinado en el Archivo del Pilar, debo la suerte de esclarecer este punto, mostrando la verdad de los hechos. En ellos refléjase con exactitud todo lo acaecido (2).

Habiendo terminado Bayeu en Marzo de 1776 los primeros frescos que ejecutó en el Pilar (3), antes de su partida de Zaragoza, acordó la Junta que el señor administrador tratase del ajuste de las bóvedas redondas y medias naranjas; *pues aun cuando las pinturas de éstas no se hubieran de ejecutar por él mismo, sino por su cuñado y hermano,* era el deseo de aquélla que los diseños y dirección de la obra corriese á cargo de Bayeu, *con lo cual quedaría excelente obra, siendo, como son, muy buenos pintores sus parientes* (4).

---

(1) *Los Tapices de Goya*, por Cruzada, pág. 40.

(2) Véase el Apéndice núm. 1.

(3) Fueron las dos bóvedas de figura rectangular, que hay delante de la Santa Capilla y en la parte de atrás, entre la misma y el altar mayor. Asuntos: el de la primera: *Regina Sanctorum omnium* y el de la segunda: *Regina Angelorum*. Las comenzó Bayeu en Mayo de 1775 dejándolas terminadas en Marzo de 1776.

(4) Como se ve, no fué designado Goya en 1780 para la ejecución de estas obras, según dice Zapater (*Noticias*, etc.), sino cuatro años antes.

De suerte que, habida cuenta de estos actos, no nos extraña que en 3 de Mayo de 1780 dirija Bayeu al Sr. Allué una carta manifestándole su deseo de que pensara la Junta de Obras, en que su cuñado pasara con él á desempeñar la pintura de que se había tratado con anterioridad. Aunque el estado de las arcas era precario, parecieron ventajosas las proposiciones presentadas (por su precio muy moderado y equitativo), en cartas posteriores de Bayeu (1), y decidióse la venida de su hermano Ramón y de su cuñado Goya (siempre bajo la intervención de D. Francisco Bayeu), quienes en 5 de Octubre de 1780 presentaron en persona los diseños de las bóvedas, *donde viéronse desempeñados con el mayor primor los asuntos de ellas* (2). En su consecuencia, se decidió la pronta ejecución de la empresa; pero no tardó en iniciarse la desavenencia que entre Bayeu y Goya había de existir por largo tiempo; pues en 14 de Diciembre pide aquél se le *exima y exhonere de toda responsabilidad en lo tocante al desempeño de la media naranja* por su cuñado. A esto contestósele que el señor administrador vigilaría la pintura y haría notar al autor los defectos, y, asimismo, lo extraño de su conducta, dado que á D. Francisco Bayeu debía el ajuste y ejecución de la bóveda.

Como se ve, entre estos datos y la exposición de Goya al cabildo (de la cual adelante hablaremos), hay alguna antinomia, porque Goya aseguraba, bajo su firma, que el boceto de la bóveda lo consultó con su cuñado, y antes de empezar á reproducirlo defirió á sus indicaciones, respecto al sitio en que *había de colocar la fachada principal de la composición*. Algo brusco é indisciplinado, empero, debió

---

(1) Fechas 10 y 15 Mayo 1780.

(2) Zapater dice que en 10 de Mayo de 1781 presentaron los bocetos; error crasísimo, pues sólo lo hicieron en esta fecha de las pechinas, á la sazón en que la pintura de la bóveda estaba terminada.

de estar en otros puntos y ocasiones el maestro de Fuendetodos para con Bayeu, porque no en vano y sin graves motivos decidiríase el segundo á manifestar lo que hizo público ante personas tan respetables como el Deán del cabildo, los Arcedianos de Santa María y de San Salvador, el Arcipreste de esta segunda iglesia y otras personas de alta representación por su saber ó sus virtudes (1). Que una emulación mal entendida aconsejara á Bayeu, acaso sea cierto; pero también lo es que el agrio carácter de Goya le hacía rebelde á todo género de correcciones y advertencias. Por lo cual no acabaron los disgustos tan pronto.

Goya terminó la media naranja que hay enfrente de la capilla de San Joaquín, en Febrero del año, y en 10 de Mayo presentó en la sala capitular los bocetos para las cuatro pechinas, cuyos asuntos eran las virtudes: *Fe*, *Fortaleza*, *Caridad* y *Paciencia*, que son las que corresponden al principal, *María Santísima como Reina de los Mártires*.

Pero habiendo notado los señores de la Junta algunos defectos en la *Caridad*, *donde su figura se representaba menos decente de lo que correspondía, y en los campos de los demás bocetos, los cuales, sobre aparecer pobres, eran más oscuros de lo que se deseaba y no del gusto que se apetecía*, acordaron manifestar al autor el deseo de que los rehiciese, sometiéndose en absoluto al juicio de su hermano político. Mas en este acuerdo vió aquél la inspiración de Bayeu y no el juicio espontáneo de peritísimas personas que, sin ayuda de prácticos en el arte de la pintura, podían juzgar con libertad de criterio sus obras, aparte de la gran responsabilidad con-

(1) El ilustre patricio D. Ramón de Pignatelly formaba parte de la Junta en Febrero de 1776, y en la sesión del 30 de otro mes, fué de los que acordaron á Bayeu el voto de gracias y agasajo que se verá en el apéndice correspondiente.

traída ante *el público, al que tanto había disgustado la idea, colorido y rumbo de ropaje de la pintura de la bóveda* (1). En cumplimiento de lo acordado, escribió D. Mathías Allué en 11 de Marzo al pintor, manifestándole que Bayeu se negaba á corregir sus bocetos, y que viera modo de conciliar los deseos de la Junta, á lo cual negóse rotundamente nuestro artista (2). Obvio es hacer notar esta falta de respeto al respetabilísimo cabildo, el cual convino en que, mientras Goya no presentase *aprobación escrita* de su cuñado, no se daría por satisfecho ni permitiría ejecutar las pechinas. No contento aquél con su negativa, presentó en la Junta de 28 de Marzo un *memorial* (3), al cual decidióse responder con la ratificación de anteriores acuerdos, según lo pactado desde el principio, cuya contestación iría suscrita por el secretario Sr. Ipas, y se le comunicaría en seguida, si *D. Francisco Goya no hubiese partido para Madrid*, como privadamente había dicho.

Fácil es deducir de todos estos datos lo intransigente que era la actitud de Goya en el asunto; pues el Sr. Allué, amigo suyo desde 1772, en que había pintado la bóveda del coreto de la capilla, no trató más con el artista en el terreno particular.

Terciaron en balde, en esta contienda, no obstante la actitud del indómito fresquista, personas de mucha significación en la capital. Así las cosas, el P. Fray Félix Salzedo, impulsado por el entrañable afecto que profesaba á Goya,

---

(1) Ejemplo del mal gusto y de la afición unánime á las premeditadas y glaciales composiciones de los manieristas y pintores barrocos de entonces.—Hago caso omiso de la falta de unción religiosa en el fresco de Goya: la considero tan sólo como obra magnífica é inimitable, entre las de su índole, en el manejo del pincel del fresquista.

(2) Carta de 23 de Marzo, al Sr. Allué.

(3) Lleva la fecha del 17.

dirigióle una carta (30 de Marzo), en la que, después de aconsejarle que se sometiese á la censura de su cuñado y de invocar el sentimiento de humildad cristiana, hacíale ver el escándalo que se produciría llevando el litigio á la Academia de San Fernando, y le rogaba meditase bien antes de tomar una resolución definitiva. Respetuoso el maestro con el venerable sacerdote, escribió al arcipreste (6 de Abril), manifestándole que haría nuevos bocetos para las pechinas, de acuerdo con Bayeu, y que, previa la aprobación de éste, los ejecutaría en los términos que la Junta determinase, protestando que haría lo que pareciese bien á su jefe.

Triunfante en el pintor la prudencia sobre la soberbia, el 17 de Abril presentó los nuevos bocetos de las pechinas, los cuales, aprobados por la Junta y Bayeu, dió por terminados al mes siguiente, en que salió para Madrid.

Goya no abandonó Zaragoza sin dejar evidenciada su sinrazón y poca cortesía para con el cabildo. Con frases poco atentas faltó al respeto al señor arcipreste D. Mathías Allué, á quien tanto tenía que agradecer, al exigirle la urgencia en el saldo de cuentas por sus trabajos. En su vista la Junta dejó expresado en sus actas: «Que por ningún título ni modo, se le permitiera continuar en el resto de pinturas de la iglesia, ni se detuviese el señor administrador en regalar á su mujer algunas medallas, en atención á ser hermana de D. Francisco Bayeu, tan acreedor de ésta y otras atenciones...» (1)

Una vez en Madrid el hijo de Fuendetodos, no tardó en hallar ocupación para sus pinceles, y en el mismo año (2), designósele para pintar uno de los cuadros que habían de decorar la iglesia de San Francisco el Grande; pero en Goya habíase apagado algo su antiguo entusiasmo por el divino

---

(1) Mayo 28 de 1781.

(2) Real orden comunicada por Floridablanca en 20 de Julio.

arte de Apeles. Así es que olvidaba con frecuencia su paleta para dedicarse al ejercicio de la caza.

En el año á que se hace referencia falleció el anciano padre del inmortal fresquista, y desierta en el nativo hogar la silla venerada desde la que el honrado labrador presidió la existencia de su familia, Goya llamó á la corte á su madre y á su hermano Camilo, á fin de librarlos de la soledad y desamparo en que habían quedado. A Camilo proporcionóle una capellanía en Chinchón, por medio del Infante D. Luis. Gracia Lucientes cansóse presto del bullicio de Madrid y manifestó deseo de trasladarse á Zaragoza, que llevó á cabo, no sin que el ilustre maestro señalase á la anciana una pensión de cinco reales diarios (1).

Aislado estaba el aragonés de la sociedad, y ocupado en pintar para la iglesia del convento de Nuestra Señora de los Ángeles, cuando fué llamado por el Infante D. Luis, marido de D.ª María Teresa Vallabriga, por el Ministro de Estado Floridablanca y por el Consejo de las Órdenes. El primero le hizo ir á su palacio de Arenas de San Pedro, donde permaneció un mes y retrató á la familia, que le agasajaba con fastuosísima hospitalidad; el segundo buscó en sus pinceles la honra que dieron á Alejandro y Carlos V los de Apeles y Tiziano, y el tercero le encargó para el colegio de Calatrava de la Universidad de Salamanca varios cuadros de devoción.

Los quehaceres indicados ocuparon á Goya hasta Noviembre de 1784, en cuya época terminó el lienzo de San Bernardino de Sena, que es la joya más rica de San Francisco el Grande. Colocado allí cubriósele con un velo, é igual se hizo con los ejecutados para la misma iglesia por otros maestros.

---

(1) Correspondencia con D. Martín Zapater.

Brillante, brillantísima fué la victoria que consiguió Goya á la luz del día 8 de Diciembre de 1784, en que el Rey y la corte inauguraron el antiguo templo de los franciscanos observantes (1). Al rasgarse los paños que cubrían las creaciones del cincel y de la paleta, aparecieron obras que ya llevaban la firma de un pintor de cámara, ya la de un teniente director de la Academia; mas todas las producciones quedaron eclipsadas al ser visible el cuadro en el que el mágico pincel de Goya representó á San Bernardino de Sena con un crucifijo en la mano, en actitud de predicar al Rey D. Alfonso de Aragón, en una colina y á la luz de un lucero (2).

---

(1) Demolido en 1760, había sido reedificado conforme á los planos del arquitecto D. Ventura Rodríguez, ayudado por Fr. Francisco Cabezas y D. Antonio Pló, y decorado por los escultores D. Manuel Pacheco, don Francisco Gutiérrez, D. Isidro Carnicero, D. Alfonso Bergaz y por los pintores que se indicarán.

(2) El cuadro del altar mayor de la iglesia de San Francisco tiene 15 pies y medio de ancho y 31 de alto, y, los de las capillas, 27 pies de alto y 13 y medio de ancho cada uno, y en ellos están pintadas las imágenes siguientes:

ALTAR MAYOR

Pintura de D. Francisco Bayeu; representa á la *Virgen Santísima* (con el título de Nuestra Señora de los Ángeles) y *á Jesucristo Nuestro Señor*, sentados en dos tronos de nubes, que en la iglesia de Porciúncula se aparecen á San Francisco de Asís, el que está arrodillado haciendo oración, arrebatado en éxtasis.

EVANGELIO

CAPILLA PRIMERA

Pintura de D. Mariano Maella: representa á la *Purísima Concepción de María Santísima*, que está pisando á la serpiente, en un trono de nubes, elevada con las manos extendidas sobre los pechos, adorando al Padre

Triunfo envidiable el adquirido por el gran colorista, pero no fueron sólo rosas las que cubrieron su camino. Aunque, como dice un biógrafo de Goya al trazar esta época de su vida, *Floridablanca se entretenía con él horas enteras y le había prometido su influjo y valimiento* (?), algunos documentos del Archivo General Central me han

---

Eterno, que en la parte superior se manifiesta en un globo de luz, rodeado de serafines.

CAPILLA SEGUNDA

Pintura de D. Gregorio Ferro: representa al patriarca *San Joseph*, que en un patio de casa pobre, cubierto de una parra y adornado de una palma, está abrazado con el niño Jesús; á la izquierda se manifiesta la Virgen Santísima, acompañada de los ángeles, componiendo la ropa de la cuna; á la derecha se ven dos niños, el uno haciendo una guirnalda de flores, y el otro presentando una cesta de varias frutas, y en lo más elevado varios ángeles arrojando rosas al pavimento de la casa.

CAPILLA TERCERA

Pintura de D. Antonio Velasques: representa á *San Buenaventura*, vestido de Cardenal, que acompañado del preste, diácono y demás asistentes, asiste en el templo de Padua á la traslación de las cenizas y reliquias de San Antonio, cuyo sepulcro se ve á la derecha ya descubierto, y un personaje vestido de seglar, que está inclinado sobre él con un hacha encendida en la mano, en acción de admirar lo que contiene.

EPÍSTOLA

CAPILLA PRIMERA

Pintura de D. Joseph Castillo: representa á los Patriarcas *San Francisco y Santo Domingo*, que en las gradas del atrio de la iglesia de San Pedro de Roma se abrazan: á la derecha del cuadro se ven las figuras de un viejo, una mujer y un niño en acción de pedir limosna; al lado de Santo Domingo se ve un perro con un hacha encendida en la boca, y al de San

mostrado (1), que no debería Goya gozar de tan grande favor para con el Ministro de Carlos III, porque para obtener la remuneración de su trabajo de San Francisco, intervino en su favor D. Antonio Ponz, recomendando la instancia que Goya, en unión de Calleja y Ferro, elevó humildemente á Floridablanca (2). Y confirma mi opinión el decreto marginal que, en un oficio, puso de su puño y letra el Conde, concebido en estos términos: «Líbrenseles otros 4 pesos á cada uno, aunque los quadros no han sido gran cosa, bien que los de éstos son los menos malos» (3).

Francisco un niño con una cruz, libro, calavera y un ramo de flores; á lo lejos se manifiestan varios edificios de Roma, y en la parte superior un globo de luz, en cuyo centro está el Espíritu Santo, y en derredor varios mancebos y querubines.

CAPILLA SEGUNDA

Pintura de D. Andrés Calleja: representa á *San Antonio de Padua*, elevado en un globo de nubes, besando el pie al niño Jesús, que tiene en sus brazos María Santísima, quien se lo entrega desde el en que está sentada, acompañada de ángeles y serafines.

CAPILLA TERCERA

Pintura de D. Francisco de Goya: representa á *San Bernardino de Sena*, colocado sobre un peñasco, con un Crucifijo en la mano, y sobre la cabeza una estrella resplandeciente, predicando al Rey D. Alfonso de Aragón y á otros grandes señores, que forman un numeroso auditorio, manifestándose todos admirados y llenos de júbilo.

(*Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid.*—En la Imprenta Real.—Abril de 1785, págs. 427, 28 y 29.)

(1) Vid. Apéndice núm. 2.

(2) En la cual se dice que emplearon dos años en borrones, estudios y ejecución de dichos cuadros.

(3) En fecha anterior habíanseles entregado seis mil á cada uno.

Entusiasta, por el contrario, fué el juicio que Jove-Llanos, á nombre

Más benévola y más justa la Real Academia de Bellas Artes, quiso honrar á Goya nombrándole su teniente director con veinticinco doblones anuales de sueldo, al fallecimiento de Andrés Calleja, á cuyo cargo unió el hijo de Fuendetodos el de pintor del Monarca con la pensión de 15.000 rs., á la muerte de D. Cornelio Vandengoten.

Al ocurrir esta, los obreros oficiales y pintores de la fábrica de Santa Bárbara pidieron que la jefatura pasara á manos españolas. El Conde de Floridablanca, en vista de las solicitudes que en tal sentido se le presentaban, ordenó á Maella y á Bayeu le informasen acerca de los pinceles más convenientes á los talleres. Propuso Bayeu, en primer lugar, el de su hermano Ramón, y Maella el de Goya. Aprobó el Rey las propuestas y firmó los nombramientos en Aranjuez en 28 de Junio del 86.

Los ejemplares que en esta época pintó Goya para la fábrica llegan al número quince (1), y brillan por su muy varia escala de tintas, por la diestra combinación de sus carmines, la siena y el rojo y por su tono vigorosísimo y caliente.

Coinciden la fecha de la terminación de estos trabajos y la de la entrada en Palacio de Goya, que era uno de los artistas predilectos del Monarca y el más predilecto de D. Carlos y de su mujer D.ª María Luisa, desde el día en que pintó los tapices para las habitaciones de las Infantas en el Pardo.

---

del Consejo de las Órdenes, comunicó á Goya por los lienzos que para el Colegio de Salamanca ejecutó. Decíale que quedaba *singularmente satisfecho del esmero y diligencia con que había concluído las pinturas, y del mérito sobresaliente de ellas.* (11 Octubre 1784.)

(1) Sus asuntos son: *Una florera.—El Agosto.—La vendimia.—El herido.—Los pobres.—La nevada.—La boda del lugar.—Las mozas de cántaro.—Las gigantillas.—Los niños del balancín.—Los zancos.—El pelele.—Los chicos del árbol.—La gallina ciega —El niño del cordero.*

El insigne hijo de Fuendetodos disfrutó del trato particular de D. Carlos III durante la vida del Rey protector de las artes, que dejó de existir en la madrugada del 14 de Diciembre de 1788.





CAPÍTULO IV

1789 — 1808

Las artes bajo el cetro de Carlos IV.—Sus profesores.—Los publicistas. —Colecciones particulares.—Goya, pintor de cámara.—Primeras tareas en este cargo.—Su viaje á Valencia.—Regresa á Madrid, y sufre nuevos disgustos por causa de su carácter y de la inmixtión de Bayeu, con motivo de los encargos hechos á Goya para la Santa Bárbara.—Ejemplares con que dotó á la fábrica.—Viajes á Zaragoza y Sanlúcar de Barrameda. —Particularidades de tales efemérides.—Nuevas quejas de la dirección de la Santa Bárbara.—Iníciase en Goya su numen como satírico, moralizador y filósofo.—Sus *Caprichos*.—Conducta del Santo Oficio y la Real familia á propósito de la obra citada.—Goya, primer pintor de cámara. —Las tertulias literarias: la de D. Manuel José Quintana.—Elogio de éste á su amigo Goya.—Otras amistades del artista.—Las tertulias aristocráticas.—La Duquesa de Alba y Goya.—Sus obras de esta fecha.

CUANDO inauguró su reinado D. Carlos IV trabajaban en la heredad del arte profesores y críticos respetables. Los unos enseñaban con su ejemplo y su consejo á plegar con naturalidad los paños, valiéndose del maniquí, mejoraban el estudio del desnudo, y con los lienzos y frescos de Mengs, las estampas de Peroly y las copias de los relieves de Flaxman y estatuas de Cánova, aleccionaban á la juventud con entusiasmo digno de

mejores resultados. Los otros, es decir, los Azara, Ponz, Arce, Moreno de Tejada, Preciado de la Vega, Rejón de Silva, Vargas Ponce, Jove-Llanos, Rodríguez, Márquez, La Torre, Requeno, García de la Huerta, Roblejo, Munárriz, Arteaga, Bosarte, Gilabert, Vargas Machuca, Llaguno y Ceán Bermúdez, sembraban por do quier máximas estéticas, ó reproducían, vertidos al castellano, libros tan famosos como los de Vinci, el genio insigne de la florida Toscana (1). Sin embargo, el espíritu que predominaba entonces en el imperio del arte era anárquico y falto de generosa inspiración, de tal modo, que procurábase afianzar la boga de los convencionales asuntos del Olimpo y del Tártaro, creando cátedras de Iconología y Mitòlogía.

Con ser lo afirmado innegable, lo es de igual suerte que la afición á reunir joyas artísticas era tan general en aquellos días, cual lo pregonan las preciosas colecciones de los particulares (2) y las galerías de la *grandeza*. Amantísimo de las magias del pincel, lo que Jove-Llanos, era Carlos IV, que por Real orden de 25 de Abril de 1789, nombró pintor de cámara á Goya (3), quien, con los auxilios de Celedo-

(1) Léase lo que, acerca de aquellos tratadistas de las artes del diseño y de todas las obras que escribieron, dice con gran novedad y riqueza de datos, juicio elevadísimo y peregrino gusto literario, D. Marcelino Menéndez Pelayo, en el capítulo IV del tomo III de su *Historia de las ideas estéticas en España*.—Madrid, Pérez Dubrull, 1886.

(2) Las de Jove-Llanos, Vargas, Pacheco, Pereira, Caballero, Góngora, Mendoza, Espinosa, Bruna, Martínez, Murcia, Ocruley, etc.

(3) «Excmo. Señor.—El Rey ha venido en nombrar pintor de cámara, con los goces que ha tenido hasta aquí, á D. Francisco Goya: y de orden de S. M. lo participo á V. E. para su inteligencia y cumplimiento. Dios guarde á V. E. muchos años. Aranjuez 25 de Abril de 1789.—El Conde de Floridablanca.—Sr. Marqués de Valdecarzana »

«NOTA. De este cargo prestó el juramento correspondiente en 30 del mismo mes y año, en manos del Marqués de Valdecarzana, *sin espada y sin sombrero*.» (Arch. de Pal.)

nio Arce, Pedro Michel, Bayeu, Maella, Xavier Ramos, Vicente Gómez y Eugenio Ximénez, llevó á cabo la tarea de tasar y reconocer las pinturas legadas por Carlos III (1). En el año que vivió consagrado á estos quehaceres, tuvo tiempo aún para ejecutar un cuadro que Carlos IV quiso regalar al Rey de Nápoles. Lo terminó en Febrero de 1790 (2). En el Agosto próximo, la necesidad que sentía Josefa Bayeu de tomar los baños de mar, obligóle á trasladarse á Valencia, previo permiso expedido en 17 de Julio de 1790 (3), y allí, en la ciudad de la luz y de las flores, permaneció dos meses, en los que satisfizo en la Albufera su pasión por la caza.

Queda consignado anteriormente que habíase concedido á Goya un puesto de confianza en la fábrica dirigida por Mengs. El nombre de Bayeu vuelve á figurar en este período de la vida del aragonés insigne, en el que amargos sinsabores agriáronle el carácter, de suyo brusco é indisciplinado. Por el favor de que gozaba Francisco Bayeu, concediósele á Ramón aumento de sueldo y se le relevó de pintar ejemplares para la Santa Bárbara. Ofendido Goya por este privilegio, negóse bruscamente á proporcionar

(1) «Se ha dado la orden correspondiente por el Sumiller de Corps de S. M., á los pintores de cámara D. Francisco Bayeu, D. Mariano Maella, D. Francisco Xavier Ramos, D. Eugenio Ximénez, D. Francisco Goya y D. Vicente Gómez, y á los escultores D. Pedro Michel y D. Celedonio de Arce, para que, procediendo de acuerdo con Vm., se haga el reconocimiento y tasación de pinturas y bustos que quedaron por fallecimiento del Rey Padre (que santa gloria haya). Lo que participo á Vm. para su inteligencia. Dios guarde á Vm. muchos años. Aranjuez 6 de Mayo de 1789.—Sr. D. Antonio María de Cisneros.» (Arch. de Pal.)

(2) Así consta en una carta de Goya, dirigida á Zaragoza con fecha 20 de Febrero de 1790.

(3) Traslado del Marqués de Valdecarzana á D. Matheo Ocarranza. (Arch. de Pal.)

modelos á la manufacturera textil (1), por lo que amonestóle con severidad el Ministro Lerena, obligándole á ejecutar los ejemplares de los tapices que habían de adornar el despacho del Monarca en el Monasterio de San Lorenzo. Dos sobre-puertas, y dos lienzos, representando un pilluelo, que, en pie sobre otro que se halla á gatas, sube á un árbol; un muchacho montado sobre un corderillo, cuatro alegres mozas que mantean un pelele en la pradera del Manzanares y un grupo de majas y majos que juegan á la gallina ciega, fueron las obras que con el destino indicado terminó Goya en Octubre de 1791, en cuyo mes, usando de licencia, partió para Zaragoza (2).

A su regreso de Aragón y en 1792, una terrible enfermedad dejó sordo al esclarecido artista, quien para restablecerse de ella obtuvo permiso real y trasladóse á Andalucía (3), donde permaneció hasta Marzo de 1793. Del próximo mes, es una queja formulada por D. Livinio Stuik y Vandergoten, á consecuencia de haberse negado de nuevo Goya á pintar para la fábrica de tapices. Y, como la indicada negativa paralizaba los trabajos de Santa Bárbara, por no

---

(1) Véase el memorial que con fecha 13 de Abril del 91 dirigió al Rey el Director de la fábrica D. Livinio Stuik. (Núm. 38 de los Doc. del Arch. de Pal., impresos por Cruzada Villaamil.)

(2) «Señor mío: Habiéndome representado D. Francisco Goya, pintor de cámara, la necesidad que tiene de pasar á la ciudad de Zaragoza, su patria, á diligencias propias, he venido en concederle un mes de licencia para que pueda practicarlas, y en su consecuencia se le tendrá presente dicho tiempo, y se le abonarán sus respectivos goces.—Dios guarde á V. S. muchos años.—San Lorenzo 4 de Octubre de 1791.—F., el Duque de Frías.—Sr. D. Francisco Antonio Montes.» (Arch. de Pal.)

(3) «El Rey se ha dignado conceder á D. Francisco Goya dos meses de licencia para que pueda pasar á Andalucía á recobrar su salud. Lo que participo á V. S. para que lo tenga presente.—Dios guarde á V. S. muchos años.—Palacio (sin fecha de día), de Enero de 1793.—F., el Duque de Frías.—Sr. D. Francisco Antonio Montes.» (Arch. de Pal.)

existir D. Ramón Bayeu, resolvióse el conflicto nombrando á D. Zacarías González Velázquez para la vacante de Bayeu.

Muy ociosos debieron estar, á partir de la indicada fecha, los pinceles del satírico de Fuendetodos, convertido á la sazón en filósofo y moralista. Airado contra la fealdad moral de sus coetáneos y contra la vil camarilla del Palacio regio, empezó á combatir aceradamente la lascivia, la codicia, la hipocresía y la ignorancia, al parásito cortesano, al personaje avaro, al eclesiástico regalón, al fraile pedigüeño, en aquellas aguas fuertes, en aquellos *caprichos*, por los que merece llamarse Tácito de los artistas; pues las insolentes pompas, y las torpezas y debilidades ridiculizadas en tales páginas, al modo de Juvenal, ó al de Horacio, pompas, torpezas y debilidades eran de personas que le cubrían de hojas de laurel el camino de su vida. Goya, apesar de sus epigramas, no sufrió los rigores del Santo Oficio, ni las persecuciones de los tribunales ordinarios y de los poderosos que asaeteaba, lo cual maravilla al recordar el modo de ser de los tiempos descritos de mano maestra por Alcalá Galiano y Pérez Galdós. Y maravilla más aún el que se dispusiera, por Real orden de 6 de Octubre de 1803, la adquisición para la Real Calcografía de los ochenta cobres de los *caprichos* de Goya y los 240 ejemplares tirados por el autor, y el que el Rey premiase al grabador, concediendo á su hijo una pensión de 12.000 reales (1).

(1) «Excmo. Sr.: He recibido la Real orden de S. M., que V. E. se sirve comunicarme, con fecha del 6 del que rige, de haber admitido la oferta de la obra de mis *caprichos*, en ochenta cobres, grabada al agua fuerte por mi mano, la que entregaré á la Real Calcografía con la partida de estampas que tenía tiradas á prevención, que son 240 exemplares de á 80 estampas cada exemplar, por no hacer el menor fraude á S. M., y satisfaccion mía en mi modo de proceder.—Estoy muy agradecido de la pensión

Con la impunidad que á su tiempo el satírico de Bílbilis, censuró Goya el suyo, siquier no tuviese con sus coetáneos los motivos de enojo que el hijo de Fronton y Flacila; pues contaba entre sus admiradores á los hombres más distinguidos por su prosapia ó por su saber; entre sus amigos al Príncipe de la Paz, que en Aranjuez le sentó varias veces á su mesa, y entre sus favorecedores á María Luisa;

---

de doce mil reales que se ha dignado S. M. conceder á mi hijo, en recompensa de lo que doy ynfinitas gracias á S. M. y á V. E.—No me ha contestado V. E. á una carta mía, en que le participaba que estaban ya acabados los retratos y la copia de el de V. E., hecha por Esteve, que sólo faltaba la inscripción, y me la ha pedido varias veces; también proponía que, si V. E. gustaba, mandaría yo hacer los marcos para los originales, y que yo mismo iría á colocarlos en donde V. E. me mandase, para que tuviera el gusto de encontrárselos ya colocados.—No deseo más que las órdenes de V. E., y que se conserve bueno.—Dios guarde la ymportante vida de V. E. muchos años.—Madrid 9 de Octubre de 1803.—Excelentísimo señor.—B. L. M. de V. E., su más atento y reconocido servidor.—Francisco de Goya.—Excmo. Sr. D. Miguel Cayetano Soler.»—(Documento escrito de letra de Goya, que he encontrado entre los papeles de D. Valentín Carderera.)

«D. Josef Moreno Martínez, del Consejo de S. M. en el Tribunal de la Contaduría mayor, Contador de Data y Guerra en la Tesorería general, y del Ejército y provincia de Castilla la Nueva.—Certifico: Que, por el Señor Secretario de Estado y del despacho de Hacienda, D. Miguel Cayetano Soler, se comunicaron á esta Tesorería mayor en seis de Octubre de mil ochocientos tres, y veinte y ocho de Marzo de mil ochocientos seis, las Reales órdenes siguientes: El Rey se ha dignado admitir al pintor de cámara, D. Francisco Goya, la oferta que le hizo de la obra de sus *Caprichos*, compuesta de ochenta láminas de bronce, grabadas por su mano al agua fuerte, las quales ha mandado S. M. se pasen á la Real Calcografía para que se tiren exemplares y vendan al público, y en recompensa de este don, se ha servido conceder á D. Francisco Xavier, hijo del expresado D. Francisco de Goya, la pensión de doce mil reales vellón anuales, para que, viajando en payses extranjeros é instruyéndose en la pintura, pueda distinguirse como su abuelo materno, y su padre, quien cuidará de

que le hizo dueño de sus secretos más delicados, y á Carlos IV, que en 31 de Octubre de 1799, (en justa recompensa al decorado de la iglesia de San Antonio de la Florida, terminado el año antecedente) (1), nombróle primer pintor de Cámara, con 50.000 reales de sueldo anual y 500 ducados para coche, cuyo cargo ejerció á la vez que Maella (2).

Honrábanse en recibir al eximio artista las tertulias lite-

---

dirigirlo á tan importante objeto. Lo que de Real orden participo á V. S. para su inteligencia y cumplimiento.

Habiendo dado cuenta al Rey de una solicitud de D. Francisco de Goya, pintor de cámara, relativa á que se continúe, por esa tesorería mayor á su hijo D. Francisco Xavier de Goya, el pago de la pensión de doce mil reales anuales, que tuvo á bien S. M. concederle por Real orden de seis de Octubre de mil ochocientos tres, en recompensa de la obra que presentó el referido Goya de sus *caprichos*, cuyo abono ha expuesto que ha suspendido esa tesorería del cargo de V. S., hasta que haga constar el agraciado que se halla viajando, se ha dignado resolver S. M. que se le continúe el pago de la referida gracia de la pensión de doce mil reales anuales, por haberla concedido en recompensa, aunque con expresión del objeto que entonces tenía su padre de hacerlo viajar. Lo que participo á V. S. de Real orden para su inteligencia y cumplimiento.—Y para que conste donde convenga, doy la presente á instancia del referido D. Francisco Xavier de Goya, en Madrid diez de Junio de mil ochocientos diez y seis.—Josef Moreno Martínez.» (Arch. de Pal.—Sec. del Personal.—Leg. Let. G.)

(1) La parroquia de San Antonio de la Florida se abrió al culto y veneración pública el 1.° de Julio de 1799. (Consta en el archivo de Palacio.)

(2) «Excmo. Sr.=En atencion al mérito y servicios que han hecho en su noble profesión D. Mariano Maella y D. Francisco de Goya, pintores de S. M., se ha dignado el Rey nombrar á los dos sus primeros Pintores de cámara, con el sueldo anual á cada uno de cinquenta mil reales que han de gozar desde el día de la fecha, libre de media anata: y assí mismo á cada uno quinientos ducados anuales para coche. Es también la voluntad de S. M. que D. Francisco Goya pase á ocupar la casa que actualmente habita D. Mariano Maella, en el caso de que falleciere antes este profesor.—Lo participo á V. E. de R. O. para su gobierno.—Dios, etc. San Lorenzo 31 de Octubre de 1799.—Mariano Luis de Urquijo.—Sr. D. José Antonio Caballero.» (Arch. de Pal.)

rarias y las aristocráticas. A la del egregio D. Manuel José Quintana concurrían el autor de *Emilia*, los inspiradísimos vates andaluces Arjona y Blanco White, el *impenitente volteriano* D. José de Somoza, los abates Marchena y Alea, D. Juan Nicasio Gallego, D. Eugenio de Tapia, Capmany y Alcalá Galiano, niño aún, y á este areópago familiar de doctos, tan célebre como el de Pacheco, Goya llevaba las pruebas de sus *Caprichos* y glosábalas con desenfado. De la respetuosa amistad que profesaba al pintor aragonés el cantor de la Imprenta, hay un testimonio en la siguiente epístola:

Á MI AMIGO DON FRANCISCO GOYA, ENVIÁNDOLE EL LIBRO DE MIS POESÍAS

En prenda de amistad y de respeto
Esos débiles versos te se ofrecen,
Ecos inciertos de mi humilde lira.
Recíbelos, ¡oh Goya! ¡Así ellos fueran
Dignos de ti, y en sus sonoros ecos
Diesen tal vez el celestial agrado
Que al ver tus lienzos mágicos se siente!
Entonces mi fogosa poesía,
Igual á tu pincel omnipotente
Dulcemente también te agitaría.
Mas ¡oh inútil afán! Faltan las alas
A la ambición, y faltan al deseo:
Y el cielo que tan pródigo derrama
Sus dones por do quier, avaro esconde
El don del genio y su celeste llama.
Dulce es nacer, y que la suerte amiga
De un osado vigor dote la mente
Que del arte los términos ensanche.
Dulce ver á los árbitros del mundo
Deponer su soberbia, ir halagüeños
Del gran pintor á demandar la vida:

Vida que á darles su poder no alcanza
Cuando muda á sus pies tiembla la tierra,
Y el universo atónito los mira.
Es muy más dulce empero y más hermoso
A la patria escuchar, que «¡oh! salve, exclama,
»Salve mi gloria y mi esplendor! Tú añades
»Un nuevo lauro á mi orgullosa frente:
»Por ti muy más espléndida me elevo,
»Y mi nombre sonar de gente en gente
»Siento con nuevo asombro y gusto nuevo.»
El seno del Océano irritado
Rompe el Bretón con su nadante prora
Del viento y de las ondas vencedora:
Rompe, y en premio de su afán, el orbe
Sus tesoros al Támesis tributa.
Mas no con ellos la sagrada antorcha
Puede encender del arte, que asustado
Por siempre huyó su nebuloso clima:
Y el fiero inglés á la dichosa Italia
Va de contino á idolatrar la sombra
Del grande Rafael... Sí, vendrá un día,
Vendrá también ¡oh Goya! en que á tu nombre
El extranjero extático se incline.
Yo te lo juro: la dichosa audacia
De tu ardiente pincel, la gallardía,
El hermoso ademán, la tierna gracia,
Esa brillante y mágica armonía
Con que en tus bellas tintas los colores
De las luces, del alba y del Oriente,
Se ostentan dulcemente vencedores,
Mandan la eternidad. ¡Oh! tú, extranjero,
Que abandonando los paternos lares
Para ver y admirar hiendes los mares,
Apresura gozoso tu camino
Y á España ven: dos siglos de ignorancia
Aún no apagaron el ardor divino
Que á Murillo y Velázquez encendía.

Con él Naturaleza ornó la frente
De Goya, y á su enérgica osadía
Otra vez ella sorprender se siente.
¡Oh, gloria sin igual! Gózala y sigue,
Artista soberano, el gran sendero
Donde la envidia con terror te admira.
Yo, en tanto, á quien el cielo no dispensa
Elevarse tan alto, iré contento
A la posteridad, si ella escuchando
Tal vez mi nombre, dice: «Amó las artes,
»Amó los versos: su modesta Musa
»Jamás vileza ó servidumbre inspira.
»Batilo, el inmortal, templó su lira;
»Goya le amaba. Así, aunque la fortuna
»El Genio le negó, siempre exaltado
»Con su belleza y su esplendor inmenso,
»Ante el mortal divino en que lucía
»Dió de su admiración el noble incienso.»

Sería feo que un poeta enviase á secas sus versos á un pintor sin decirle algo. Esta pequeña epístola sería más digna de V. y más correspondiente á la estimación que yo hago de su incomparable mérito, si me hubiera tomado más tiempo para escribirla. ¿Pero qué puede ser una cosa hecha desde ayer acá? Sirva esto de disculpa á su mucho desaliño, y sobre todo acepte V. los deseos de su admirador y amigo,

J. M. Quintana.

Hoy 4 de Setiembre (1).

Hombre grave y severo el Beránger español, en las picantes y mordaces conversaciones que en su casa se sostenían,

---

(1) Reproduzco íntegra esta composición del gran poeta (inédita hasta poco há), por haber sido publicada tan sólo en uno de los suplementos literarios del periódico *El Día*. En ninguna de las ediciones de *Poesías* de Quintana se había incluído.—Hallóse el original entre los papeles que pertenecieron al bibliógrafo D. Bartolomé José Gallardo, y constituían el MS. tres hojas en 4.°

y á las que el lápiz de Goya daba su más insinuante acento, mantúvose siempre en el lugar que correspondía á su carácter (1).

No era sólo aquel *cenáculo de los afectos á las nuevas ideas*; el que favorecía con su trato y distinciones á Goya. Los que militaban enfrente de los *quintanistas*; D. Leandro Fernández Moratín y Gómez Hermosilla querían y respetaban al amigo íntimo de la Tirana, de la Caramba, de la Rita Luna y de Isidoro Máiquez; al que en la Cruz, el Príncipe y los teatros caseros de la grandeza dispuso muchas veces el decorado y pintó algunos fondos. En el palacio de la Marquesa de Santa Cruz, que tenía un carácter de tertulia artística; en el de San Carlos, donde la Duquesa de este título lucía su argentina voz de ángel; en el de la Marquesa de Alcañices, teatro de aventuras galantes y vivero de jóvenes de buen humor; en el de madame Brunetti y en los de la de Benavente y la de Alba, las dos rivales de la hermosura y la elegancia, era agasajado el gran pintor. Conocida es la confianza ilimitada que le concedió la célebre Duquesa, cuyas seductoras gracias inmortalizó el Cantor de la libertad *al presentarle una obra de escultura dedicada á su beneficencia*, diciéndole:

> Pudo el cincel representar la gloria
> de tu belleza, el poderoso halago
> de tus ojos por siempre abrasadores,
> y tu triunfo ostentar y tus victorias
> de las gracias enmedio y los amores.

Mucho se ha hablado acerca de esa confianza, casi tanto como de la seducción de aquella hija del Españoletto (2), y

---

(1) Capmany. *Filosofía de la elocuencia.*—Alcalá Galiano. *Recuerdos de un anciano.*

(2) Véase el notable discurso del Sr. Avrial, leído en la Academia de San Fernando, donde se trata con toda verdad el asunto.

de la locura del poeta Sorrentino que duerme el sueño de la eternidad á la sombra de los naranjos de San Onofre. Algún autor extranjero ha escrito cosas no menos novelescas que la relación melodramática del fallecimiento de Corregio por Jorge Vasari; que el misterioso fin de Rivera, de que nos hablan sus biógrafos napolitanos y Carlos Blanc en nuestros días. Ni ha faltado quien vea la imagen de la hermosa dama en la maja desnuda, en los ángeles de San Antonio de la Florida, en las fantasías de los lienzos de costumbres, en el retrato del Museo de Valencia y en las manolas de las aguas fuertes. Pienso que yerran los que lo dicen, pero no errarían menos los que negasen lo que se desprende de algunas cartas de Goya harto, expresivas por cierto. Un buen número de retratos de su aristocrática amiga ejecutó entonces el pintor (1).

Los de los Reyes y Altezas, el del General Urrutia y otros muchos, los doce cuadros de la alameda de Osuna, los lienzos de costumbres destinadas á los palacios de Benavente, Chinchón, Fernán-Núñez, Villafranca, Santa Cruz y la Romana, los dos de la vida de San Francisco de Borja son las producciones, que en la época á que aludo, salieron del caballete de Goya. Coetáneo y superior á ellas es el magnífico cuadro de la Real familia, que hoy constituye una de las joyas predilectas de la pinacoteca del Prado, y que es una de las páginas *goyescas* más dignas de estudio, por marcar la jornada brillantísima en que inicióse una evolución en el eximio maestro de Fuendetodos. En ella, á los efectos armónicos sustituyen la corrección y la delicadeza, y el colorido amable y dulce que recuerda á Lancret, Pater, Boucher y Watteau, *los pintores de la galantería*.

(1) «Mas te valía venir á ayudarme á pintar a la de Alba que se me metió en el estudio á que la pintase la cara, y se salió con ello; por cierto que me gusta más que pintar en lienzo...» (Goya á Zapater; 2 de Agosto de 1800.)



CAPÍTULO V

1808 — 1828

SUMARIO: Gobierno de José Bonaparte.—Pónense á su servicio muchos de nuestros profesores de Bellas Artes.—Entre ellos, Goya.—Sus oficios para con el Rey intruso.—Ostensible paradoja de esta conducta en el genio que pintó y grabó escenas de invasión con noble patriotismo.—Profusión de sus grabados en esta época.—Esteve, la mayor gloria del buril en la primera mitad del siglo.—Esteve y Goya.—La pintura entonces.—Los clásicos españoles: los clásicos griegos: los herederos de Bayeu.—Madrazo, Tejeo, D. Vicente López.—Cualidades de éste en sus retratos: el de Goya.—Otros profesores.—La Academia de San Fernando.—Persigue Fernando VII á muchos literatos, hombres de administración y artistas, por liberales.—D. José Duaso y Latre: su protección y amparo á Goya.—Desgraciado obsequio con que el maestro le remunera.—Fernando VII hace su pintor de cámara á Goya y le encomienda varias obras patrióticas.—Infructuosa y peligrosa excursión del maestro con este objeto, acompañado de un discípulo suyo.—Ínstale el cabildo de la metropolitana de Sevilla á pintar un lienzo para la catedral.—Marcha á ejecutarla á orillas del Betis.—Regresa á Madrid —Su casa del Manzanares.—Su vida privada.—Ensáyase en el manejo de la litografía.—Contribuye, con Madrazo y otros, á la iniciación y gusto de este linaje de obras.—Ultimo lienzo pintado en España.—Pide al Rey licencia para trasladarse á Francia.—Pasa algún tiempo en París y establécese en Burdeos.—Su vida íntima.—Destellos últimos del genio.—Vuelve á España.—Retrátale López.— Vuelve á Burdeos.—Postreros días de su vida: su fallecimiento.—Su sepulcro, y el estado en que hoy se halla.—Gestiones hechas para recuperar sus cenizas.—Reflexiones.

L alborear la centuria XIX, en aquellos lustros de convulsiones políticas en que cantaba el bardo inglés *There is no hope for nations*, la estrella de nuestras artes detúvose en su ascensión hacia el zenith de la historia.

Bajo el gobierno del Rey intruso, pintaron casi todos los profesores citados en el anterior capítulo, y pocos de ellos dejaron de poner sus pinceles al servicio del hermano de Napoleón.—D. Mariano Maella, D. Francisco Ramos y D. Pablo Recio, fueron comisionados para formar el depósito de cuadros que sirvió para enriquecer el Louvre, para obsequiar á los grandes generales del imperio, Soult, Sebastiani y Desolles y para distintos empleos. Suscribió también, además de los citados profesores, estas expoliaciones D. Francisco Goya, quien acompañado de Napoli y Maella en el vespertino crepúsculo del reinado de Bonaparte (25 Octubre 1810), ejecutó el encargo á que se refiere la Real disposición de 20 de Diciembre de 1809, á saber: el de elegir 50 pinturas originales, de autores los más renombrados, para el *Museo Napoleón* (1). No fué,

(1) En la *Noticia instructiva, escrita y presentada* á S. M. el Rey don Fernando VII, en 10 de Marzo de 1814, por D. Pedro Vázquez Ballesteros, encargado que fué de la Secretaría, denominada de lo Interior, después de la restauración de dicho Monarca, y formada con presencia de los documentos, decretos y órdenes del intruso José, que existían en dicha Secretaría, hay una nota que, copiada literalmente, dice así:

«Estos quadros han sido elegidos en 25 de Octubre de 1810, con arre»glo á lo resuelto por el Rey Josef, en *20 de Diciembre de 1809*, los que »se ofrecieron á Napoleón, para que fuesen colocados en el Museo Napo»leon; pero antes de su empaque, se advirtió que, en el Depósito de la »Iglesia de San Francisco, siete habían sido robados, y otros se hallaban »estropeados. El Ministro encargado del Despacho del Interior, enterado »de lo expuesto, previno á la Comisión de la Academia de San Fernando, »en 28 de Abril de 1813, fuesen reemplazados con otros de los mismos »autores, asunto y mérito, en caso de poderse verificar, y, de lo contrario,

pues, según se ve, el de Fuendetodos un patriota español modelo, ni un carácter inflexible en su vida pública. Así lo pregonan su retrato del Rey intruso y su complicidad en la pérdida del caudal artístico y literario, que nos fué devuelto por el tratado de París. Sin embargo, Goya

---

»otros que no desmereciesen, lo que desempeñó, pues sustituyó quadros »más superiores, en lugar de los que faltaban, y un original á otro, que »hera copia, de que resultó haverse mejorado dicha Comisión. Los comi»sionados, para este fin, lo han sido D. Pablo Recio y Tello, D. Mariano »Maella y D. Francisco Ramos.»

Relación de los cuadros escogidos por Maella, Goya y Napoli

ASUNTOS	AUTORES
Los hijos de Jacob	Velázquez.
El príncipe Balthasard	Velázquez.
La degollación de Santiago	Velázquez.
Dos Evangelistas	El Mudo.
Otros dos Evangelistas	El Mudo.
La visión de Ezechiel	Collantes.
Un paisaje	Collantes.
El nacimiento de Christo	Orrente.
Jacob con su familia	Orrente.
El nacimiento de Jesu Christo	Rivera.
La Magdalena	Rivera.
El Abraham con las ovejas	Rivera.
San Antonio con el niño	Rivera.
La adoración de los Reyes	Zurbarán.
La Circuncisión del Señor	Zurbarán.
San Bruno con sus religiosos en oración á la Virgen	Zurbarán.
Batalla de los moros	Zurbarán.
La calle de la Amargura	Cavezalero.
El Ecce-Homo	Cavezalero.
Crucifixión del Senor	Cavezalero.
El Monte Calvario	Cavezalero.

afrancesado y pintor de cámara de José, trasladó al lienzo, testificando el heroísmo español y la barbarie extranjera, vairos episodios de la invasión francesa, y dibujó el águila imperial desplumada, y huyendo aturdida por el palo de nuestros campesinos y apedreada, por nuestros héroes, en la memorable jornada de Tolosa.

ASUNTOS	AUTORES
La Virgen con el Niño	Alonso Cano.
El Cristo crucificado	Alonso Cano.
Cristo á la columna	Alonso Cano.
La vida es sueño	Alonso Cano.
San Guillermo	Pereda.
San Agustín y Santa Mónica	Pereda.
La Virgen con Santo Domingo	Cuello (sic).
El tránsito de San Francisco	Cuello (sic).
El Apóstol San Felipe	Cuello (sic).
Un Christo muerto	Cuello (sic).
El martirio de San Bartolomé	Herrera el Padre.
Santo Tomás dando limosna á los pobres	Mateo Cerezo.
La Visitación de la Virgen á Santa Isabel	Mateo Cerezo.
Una Virgen con el Niño en los brazos, y Santa María Magdalena	Mateo Cerezo.
Batalla	Eugenio Cages.
Otra ídem	Eugenio Cages.
Otra batalla	Juan de la Corte.
La serpiente de Moysés	Bartolomé de Cárdenas.
El Minador	Juan Bautista del Mazo.
El Ecce-homo	Morales.
El martirio de San Pedro	Murillo.
La Concepción	Murillo.
San Ildefonso	Benito Miguel Agüero.
La Cena de Cristo	Rivalta.
Santa Águeda en la cárcel	Rivalta.
El martirio de San Sebastián	Sebastián Muñoz.
San Benito diciendo misa	Rici.
Un paisaje	Manuèl Alonso.
La toma del Brasil	Juan Bautista Maino.

A esta época de la vida de Goya pertenecen sus *Desastres de la guerra*, su *Tauromaquia*, sus *Proverbios*, los *Paisajes fantásticos*, *Los prisioneros* y el *Coloso*, que le afirmaron el crédito de famosísimo grabador, de que venía gozando desde 1778.

Al recordar las láminas *goyescas*, escápase á la pluma el nombre esclarecido de D. Rafael Esteve, que tradujo de una manera peregrina el colorido, el gusto, el toque y el tono de Murillo en su dulce, encantadora y limpia estampa del *Cuadro de las Aguas;* y que ejercitó su inimitable buril en copiar algunos de los retratos del aragonés insigne, el cual le remuneró perpetuándole en el lienzo que conserva el museo de Valencia.

La suavidad afectada, la morbidez ficticia, el clasicismo de convención, las formas siempre ajustadas á un mismo tipo, constituían, al terminar la guerra de la Independencia, el credo de los pintores sumidos en el aislamiento, faltos de estímulo y perturbados en su mente por los clarines bélicos y los disturbios políticos. D. José Madrazo, el compañero de prisión de Álvarez y Solá en el castillo de Sant Angelo, consagrábase á restaurar el gusto del siglo XVI, y empeñábanse en ser los continuadores de Bayeu y Maella ó defendían con ardor las máximas de David, otros maestros, entre los que figuraba D. Rafael Tejeo, infeliz colorista y *el primer dibujante tal vez entre los españoles de su tiempo*, y D. Vicente López, pintor amanerado por causa de su maestro y del estilo que tomó por modelo, personalidad dotada de una imaginación fecunda, de una sensibilidad no común, de una gran facilidad y de un talento de asimilación privilegiado, merced al que sobresalía en las copias, en las que conservó el carácter original y el espíritu de la fuerza productora; retratista al óleo tan grande, que fué el Van Dyck de su tiempo, y dígalo si no el que de Goya hizo, que es en su género la obra maestra del pintor valenciano.

Lo es, ha dicho un ilustre académico (1), no sólo por la franqueza y valentía de la ejecución, y por la verdad y el espíritu que la distinguen, no sólo por su colorido natural, espontáneo, simpático é inspirado por la realidad misma, sino porque, con ser un bosquejo, en él está el alma toda, la festiva ironía, la causticidad, el desenfado del autor de los Caprichos (2).

Con Madrazo, Tejeo y López formaban las legiones del arte, D. Juan Rivera, discípulo de Ramón Bayeu y de David; D. Cosme Algarra, el agrio y popular D. José Aparicio, D. Pablo Montaña y D. Diego Monroy, devotos de Maella; D. José Odriózola, militar, matemático, publicista y pintor laureado; D. Salvador Molet, D. Miguel Parra y D. Francisco Jubany, que se distinguieron en la pintura de flores y pájaros; D. Jaime Marti, discípulo de Jordán; los cinco hermanos Planella, D. Segismundo Ribó, miniaturista afamado; D. Vicente Rodes, D. Guillermo Torres, que manejó la paleta y el martillo del escultor; don Antonio Guerrero, acreditado dibujante; D. Joaquín de Villalonga, que ciñó espada y educó su pincel al lado de D. V. López; D. Fernando Brambilla, gran teórico y muy feliz en las perspectivas; D. José Ribelles, que fantaseó sobre los telones de los teatros del Príncipe y de los Caños del Peral; D. Vicente Jimeno Carra, más enamorado del modelo clásico que del natural; el mallorquín D. Juan T. Trovad, D. Agustín G. Bartual y otros más.

---

(1) Caveda.—*Memorias, etc.*

(2) Esta obra es la núm. 772 de la pinacoteca del Prado. Ha sido grabada al agua fuerte por A. Lalauze, y en madera por L. Chapón.—Unceta, pintor aragonés contemporáneo, la copió concluyendo la figura, y ejecutando un retrato de cuerpo entero de Goya, en el que compite un bello colorido con un dibujo que supera al de López.—Es propiedad del Casino principal de Zaragoza.

El primer Centro consultivo y docente de las Bellas Artes, que en 1808 había dejado de existir, renace en 1814, produciendo ópimos frutos, á pesar de las persecuciones que contra los artistas inauguró, no bien regresó á España, Fernando VII, cuya ira atrajo sobre sí Goya, por haber sido amigo de Godoy y cortesano de Bonaparte.

Entre los logreros y covachuelistas de que valióse para sus antojos el más ingrato de los Reyes, brillaba como una rosa entre zarzas, un hombre íntegro, sabio y respetable, y tan respetado por el hijo de Carlos IV, que nunca permitióse con él los chanceos á que era tan aficionado. Aludo al aragonés D. José Duaso y Latre, como Lista y Balmes sacerdote y matemático, y escritor, y filosófo, y filólogo. Alma bondadosísima, en su morada ocultó á sus paisanos perseguidos, y entre ellos á Goya, á quien dió albergue por espacio de tres meses. Agradecido á tan señalado favor, el artista quiso retratar á su bienhechor, y habiéndolo intentado hasta cuatro veces, no logró sacar enteramente parecido á Duaso, *con no poca ira del célebre artista, cuyo genio violento é iracundo es bien conocido* (1).

A pesar de lo indicado, Goya fué pintor de cámara de D. Fernando VII; y dícese que al comunicarle el Rey verbalmente la gracia, dirigió al artista una sangrienta burla.

De propósito encargó el Monarca al aragonés que pintase episodios de la guerra, y especialmente del sitio de Zaragoza. Aceptó el maestro, y para obtener los bocetos trasladóse al teatro de nuestras Iliadas, acompañado de su discípulo Luis Gil Ranz. Cuéntase que el viaje,—á causa de la exaltación del público,—abundó en contratiempos y peligros. Gil Ranz servíase del alfabeto de signos para entenderse con su sordo maestro. Tomóseles por espías, y tu-

(1) D. Vicente de la Fuente.—Biografía del Dr. D. José Duaso y Latre, *Boletín del Clero Español*, 1849.

vieron que refugiarse en Renales, villa natal del compañero de Goya, en la que ambos aguardaron conyuntura favorable para regresar á Madrid. Estéril fué el viaje; pues no aumentó el numen sus obras sobre asuntos de la lucha con el Capitán del siglo.

En cambio no lo fué el que hizo Goya en 1817 á Sevilla, por haber sido llamado por el cabildo, á fin de que pintase un cuadro religioso para la catedral. En la ciudad, museo de Roelas, Zurbaranes y Murillos, hospedóse en la casa de D. José María Arango, cuyo alojamiento pagó el aragonés retratando á uno de los hijos del hospitalario restaurador de cuadros.

No bien terminó el mundano lienzo de las Santas Justa y Rufina, para la catedral hispalense, el hijo de Fuendetodos volvió á su quinta de las orillas del Manzanares, dulce tusculana en la que compartía el tiempo entre el arte y los placeres de la caza, que ocasionáronle con los guardas del Real Sitio de la Casa de Campo serios disgustos, según es tradición. En aquel retiro dibujó una nueva serie de *Caprichos* á la tinta de china, ejecutó muchos retratos y pinturas en marfil, y produjo un sin número de sepias y sanguinas, y sus primeras litografías, con las que contribuyó á iniciar en España el arte que Fernando VII protegió fundando el Real establecimiento, que más tarde dirigió D. José Madrazo (1).

A los setenta y seis años, además de sus litografías *Una vieja hilando en rueca* y *Un duelo,* ejecutó Goya su *San Jo-*

---

(1) «Colección Lithográfica de cuadros del Rey de España, el señor D. Fernando VII, obra dedicada á S. M., lithografiada por hábiles artistas, bajo la dirección de D. José Madrazo, pintor de Cámara de S. M., director de la Real Academia de San Fernando, académico de Mérito de la insigne de San Lúcas, de Roma.»—Madrid, en Real establecimiento lithográfico, 1826-1837 Imprenta de L. Amarita.—Tres tomos, g. f.º—Texto por Cean Bermúdez y Musso y Valiente.

sé de Calasans recibiendo el Sacramento de la Eucaristía, el más religioso de sus lienzos y la última obra que salió de su caballete en España.

Fresco aún el cuadro, pidió al Rey licencia para ir á los baños minerales de Plombières (1), y, aprovechando este motivo, visitó por primera vez París, donde conoció las sombrías pinturas del autor de la *Balsa de la medusa* y del *Tráfico de negros*; las épicas de Gros, el Rubens de la escuela francesa, el fresquista de la cúpula de Santa Genoveva, y las maravillosas de Delacroix, de aquel Delacroix que con igual perfección reprodujo una boda judía ó un mirador árabe, que las grandes escenas de la tragedia humana.

De París trasladóse Goya á Burdeos, no sin haber solicitado y conseguido prórroga á su licencia para tomar las aguas de Bagnères (2).

En las benignas márgenes del Garona vivían su amiga antigua Mme. Weiss y la hija de ésta, (la cual iba á adiestrarse en el nobilísimo arte de Zeuxis al estudio de Antonio Lacour, acompañada por Goya), y una colonia de españo-

---

(1) «Mayordomía mayor.—Excmo. Sr.—Condescendiendo el Rey N. S. con la solicitud del pintor de cámara D. Francisco Goya, se ha servido S. M. concederle su Real licencia, por término de seis meses, para pasar á tomar las aguas minerales de Plombières, en Francia, con el objeto de mitigar sus dolencias.—De Real orden lo comunico á V. E. para su inteligencia y noticia del interesado.—Dios etc.—Aranjuez 30 de Mayo de 1824.—Sr. Sumiller de Corps. fho.»—(Archv. de Pal., sec. del Personal, leg. letra G.)

(2) «Mayordomía mayor.—Enterado el Rey N. S. de la instancia de su pintor de cámara D. Francisco Goya, y conformándose S. M. con lo expuesto por V. E. en 7 de este mes, se ha servido prorrogarle por seis meses la licencia de que está usando en Francia, para que pueda tomar las aguas y baños de Bagnères, con lo cual espera el restablecimiento de su salud.—De Real orden lo comunico á V. E para su inteligencia y noticia del interesado.—Dios etc.—Palacio, 13 de Enero de 1825.—Sr. Sumiller de Corps.»—(Archv. de Pal., sec. y leg. cits.)

les, que la componía D. Pío de Molina, D. Juan Muguiro, D. Joseph de Carnerero, el pintor de marinas D. Antonio de Brugada, los individuos de la familia de Goicoechea, Moratín y D. José Miguel Alea, correcto traductor de *Pablo y Virginia.*

Aunque octogenario Goya, ejecutó un buen número de cuadros en su retiro de Burdeos, reprodujo parte de sus Caprichos, hizo muy bellas litografías, trazó innumerables dibujos y retrató á Moratín, Molina, Muguiro y á Jacques Galos, impresor bordelés. Obras son que tienen los bellísimos resplandores del ocaso, pero también su tristeza, su penumbra y la debilidad de su luz. Savia no faltaba á aquel numen, mas en sus ojos, centellantes en otros tiemos, había tinieblas: para trabajar necesitaba dobles espejuelos y un grueso lente: así es, que aquellas obras no pueden sostener la comparación con las de anteriores ciclos, ni sus retratos con las admirables melodías de tintas de los tiempos en que ejecutaba aquel de Bayeu, que el malogrado Suárez Llanos prefería á los de Van Dyck y colocaba al lado del de la Infanta Margarita, tan ensalzado por Jordán.

En 1826, atraído por el afecto hacia sus hijos y á su España, al terminársele la licencia que disfrutaba, volvió á Madrid. A esta rápida excursión del preclaro autor del Dos de Mayo, debe el Museo del Prado la rica joya firmada por D. Vicente López y Portaña, quien retrató á Goya en figura de tamaño natural, sentado, con la cabeza de frente, la paleta en la mano izquierda, en la derecha el pincel y vistiendo una levita desabotonada. Este retrato fué ejecutado en pocas horas, y queriendo el célebre pintor de Carlos IV pagar el obsequio del sucesor de Maella, fanático aún por las corridas de toros, brindóse á su amigo á enseñarle un par de pases de muletilla, con tal de que no tocase más la obra. Tomó en seguida la paleta y un lienzo, y se puso á retratar á López, pero ya su mano, gélida y temblorosa, no

obedeció á su deseo, y el trabajo resultó desgraciado.

Goya obtuvo de Fernando VII su jubilación con cincuenta mil reales de sueldo y una licencia ilimitada (1). Dejó en su casa del Manzanares á su hijo Javier, y marchó á Burdeos con su nieto Mariano.

De nuevo en su residencia del otro lado del Pirineo, apenas salía de su casa apoyado en el brazo de su joven compatriota Antonio de Brugada, que incansable en dar pruebas de cariño al gran maestro, complacía las manías del viejo tocando al piano aires nacionales, que el inmortal sordo no oía.

En el mes de Marzo D. Xavier Goya fué á ver á su padre, el cual, al recibir la noticia de la visita de su hijo, experimentó tan grande alegría, que vióse obligado á permanecer en cama (2). Al décimosexto día de enfermedad acometió á Goya una paralisis, por la que le sobrevino un accidente apoplético en la madrugada del 16 de Abril de 1828, y rodeado de su familia y de la de Goicoechea, Bruga-

---

(1) «Mayordomía mayor.—Excmo. Sr.—Enterado el Rey N. S. de la instancia que V. E. me dirigió en 4 de este mes, de D. Francisco Goya, pintor de cámara, se ha dignado S. M. concederle su jubilación con los cincuenta mil reales que disfruta de sueldo, y assí mismo su Real licencia para que pueda volverse á Francia con objeto de que tome de nuevo los baños y aires que tan favorables han sido á su salud. De Real orden lo comunico á V. E. para su inteligencia y noticia del interesado. Dios, etc. Palacio 17 de Junio de 1826.—Sr. Sumiller de Corps. fho.» (Arch. de Pal. Sec. del Personal. Letra G.).

(2) «Q.do Papá: El Abuelo va á poner á Vmd. cuatro letras incluyéndole al mismo tiempo la fe de vida. Mariano de Goya.»—«Q.do Javier: No te puedo decir más q.e de tanta alegría me he puesto un poco indispuesto y estoy en la cama. Dios quiera q.e te bea venir á buscarlos para q.e sea mi gusto completo. á Dios tu P.e F.co»

(Carta original, que he hallado entre los papeles que fueron de D. Valentín Carderera. En ella léese al pie esta nota, de letra de D. Mariano Goya: *Últimos renglones que escribió el abuelo.*)

da (1) y otros íntimos amigos, perdióse entre las olas de la eternidad el Velázquez moderno.

Al día siguiente eran conducidas las cenizas del famosísimo pintor al cementerio de la Grande Chartreuse, donde fué depositado en la tumba de los Goicoechea. Una piedra cilíndrica, con tres inscripciones (2) separadas por antor-

---

(1) Antonio Brugada heredó la última paleta de Goya, de la cual hizo, juntamente con un cuadro en que copió el mausoleo en que fué enterrado su amigo en la Chartreuse, donación al Liceo Artístico y Literario de Madrid, en el que colocóse, orlada de un ramo de oro, en la sala principal.

(2) Helas aquí:



SEPULTURA
DE LA FAMILIA
DE
GOICOECHEA

---

al mejor de los padres

EL AMOR FILIAL
ELEVA ESTE MONUMENTO
A LA MEMORIA
DE D^N MARTIN MIGUEL
DE GOICOECHEA
DEL COMERCIO DE MADRID
NACIO EN ALSASUA
REYNO DE NAVARRA
EL 27 DE OCTUBRE DE 1755
Y FALLECIO EN BURDEOS
EL 30 DE JUNIO DE 1825

Rogad á Dios por su alma

chas, esculpidas en el mármol, hacia abajo, una cruz de hierro y una modesta verja: he ahí la tumba.

Hoy es casi una ruina. ¡Y qué triste me pareció hace pocos meses, el asilo que la amistad concedió á Goya—en una tarde de lluvia en que el viento frío agitaba las ramas de los árboles, produciendo funeral sinfonía en aquella ciudad de difuntos!

¡Ay! «Las discordias de nuestros partidos arrojaron á Goya, como á tantos otros náufragos, sobre los escollos del destierro, en cuyos cortantes picos se quedan pedazos del corazón chorreando sangre. España todavía no lo ha reclamado para abrigarlo en el suelo ilustrado por su gloria é iluminado por su genio.» La Academia de San Fernando ha pedido últimamente que cese esta proscripción, y la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, desde 1863, acaricia el pensamiento de que las cenizas venerandas del pintor de Fuendetodos, reciban el tributo de cariño que se ha otorgado á las de Moratín, Ciscar, Muñoz Torrero y el Marqués de Valdegamas.

¡Oh! España no debe olvidar que suyos son los preciosos restos mortales del más popular de sus artistas, y que

---

HIC JACET
FRANCISCUS A GOYA ET LUCIENTES
HISPANIENSIS PERITISSIMUS PICTOR
MAGNAQUE SUI NOMINIS
CELEBRITATE NOTUS
DECURSO, PROBE, LUMINE VITÆ
OBIIT XVI KALENDAS MAII
ANNO DOMINI
M.DCCC.XXVIII
ÆTATIS SUÆ
LXXXV

—

R I P

nada puede honrarle tanto como el que procure conservarlos en urna de pórfido... ¿Dónde?... Voy á decirlo.

Venecia dió tumba á Veronés en la iglesia que hermoseó el gran maestro con sublimes pinturas, y al Tiziano en el templo que adorna la Asunción. Amberes dió sepulcro á Rubens cerca de la capilla que el Descendimiento de la Cruz embellece. La patria de Goya debe á éste un mausoleo en la basílica del Pilar. Y se lo debe porque el Pilar tiene que agradecer al ilustre pintor los frescos que cubren sus bóvedas más afortunadas, y por lo que Goya y la basílica simbolizan.

Goya, apesar de sus debilidades de afrancesado, es un Arriaza, un Quintana y un Espronceda con pincel, y la basílica de nuestra adorada Virgen, es el alcázar del caudillo de la guerra de la Independencia, el alcázar de un caudillo que influyó en la victoria, lo que San Millán en la de Haccinas y lo que en las Iliadas de la Cruz, que fué de triunfo en triunfo desde las rocas de Covadonga hasta las palmeras granadinas, el Cid celeste que dió nombre á la vía lactea, y que, montado en su blanco corcel, mató moros en Clavijo y en la cabeza de la vetusta Carpetania, aquel Santiago, á cuyo grito se rindió Toledo y se rindió Valencia, se venció en las Navas y en el Salado, y convirtiéronse en bautismales las aguas que las hadas encerraron en marcos de arrayán en el palacio de encaje de los Nasaritas.

Diciembre 1885.





CAPÍTULO VI

LAS PINTURAS RELIGIOSAS

SUMARIO: Un estudio acerca de las obras religiosas de Goya va íntimamente ligado al examen de la crisis religiosa de la época moderna.—I. Origen de la decadencia del arte cristiano.—La Reforma y el Renacimiento.—Misión que cumple España en la revolución religiosa.—La excelsitud del arte Sacro hispano es consecuencia legítima del papel que desempeña nuestra nación en la historia de Europa.—España es la única representante genuina de la pintura sagrada.—No merece tal nombre dicho género en las demás naciones, durante el siglo XVI y el XVII.—La belleza cristiana fué el único ideal de nuestros artistas en los siglos de la casa de Austria.—II. La pintura española sagrada en el siglo XVIII.—Causas de su perversión.—La duda filosófica.—El enciclopedismo.—Pobreza de la inspiración religiosa.—En la pintura sagrada es más necesario *el espíritu que la forma*.—El arte de la Edad Media.—Goya, gran colorista, gran dibujante, genio ilustre entre los ilustres, no puede ostentar el título de verdadero pintor religioso.—Examen de las pinturas monumentales de San Antonio de la Florida y de la basílica del Pilar de Zaragoza.—Juicio de las pinturas al óleo.—*Los dos episodios de la vida de San Francisco de Borja*, *la Comunión de San José de Calasans*.—Otros lienzos.—El cuadro de *Jesús yacente*.—Insístese en lo afirmado, es á saber, que el filosofismo de la época cegó, á los artistas del siglo XVIII, las fuentes de la inspiración religiosa en la pintura.—III. Suerte de este género artístico desde Goya hasta nuestros días.—El escepticismo.—Simulacros pictóricos: las escuelas de nuestros grandes siglos y los partidarios de Overweck.—La falta de espontanei-

dad y de vena suplidas por la meditación.—Goya y la pintura religiosa novísima.—Ventajas de ésta sobre aquélla por la aptitud de los tiempos presentes para la ficción y el engaño.—El verdadero arte cristiano no se restaura con una forma aparente y deleznable, hija del raciocinio.—La vida doméstica de hoy contribuye á que la pintura sagrada no se regenere.—¿Vendrá un renacimiento del ideal cristiano?—¿Reaparecerá el genio excelso de la pintura sagrada?

La purísima estrella de los ideales de nuestros grandes siglos cayó en el nadir por obra de la civilización moderna.

Goya, poseedor de la paleta más rica de la edad contemporánea, supo elevar á lo sublime el ritmo del arte; mas, falto de entusiasmo místico, ni entrevió el cielo, ni exparció en las obras religiosas que produjo, el encanto que caracteriza las de Juanes, las de Bartolomé, las del áspero racionero granadino y las del fastuoso autor de la incomparable Concepción de la iglesia de las Agustinas de Salamanca.

Originase este fenómeno en la vida moral y material de la sociedad novísima, en la crisis religiosa iniciada al amanecer la era histórica á que pertenecemos, en la idolatría á lo positivo que esclaviza los corazones y los espíritus en la época aún no cerrada de la crítica y de la revolución.

I

Data la decadencia del arte cristiano de la protesta lanzada en la plaza de Witemberg por aquel monje, á quien arrastró el demonio de la soberbia á la más execrable de las apostasías. El protestantismo, al declararse enemigo de las imágenes y del culto externo, condenó al ocio la paleta que desprendía vírgenes y santos sobre las tablas de los

altares, secó el numen que había elevado hasta las nubes severos cimborrios y ábsides torreadas, que había bordado la naturaleza en la piedra y había iluminado admirables libros de coro, enroscó en torno de la conciencia individual la víbora de la duda, dejó caer sobre el espíritu la nieve de la negación y le hizo insensible á la belleza mística que existe en una inocente pintura de Cimabue ó del pastor de Vespignano.

Coadyuvó en la obra de la Reforma, el Renacimiento Al abrirse sus puertas de oro, el anhelo por infundir nueva vida á la civilización antigua, trocóse inmediatamente en desenfrenado delirio. La ciencia fijó sus miradas en las ruinas de Atenas, de Roma y de Bizancio, el hombre consagróse á estudiar el mundo greco-latino y tomó por modelos para sus producciones, las de Aristóteles, los discursos ciceronianos, las leyes de las Doce Tablas, las maravillas de poesía que inmortalizan lo mismo á la patria de Horacio y del Cisne de Mantua que aquella en que venció al ruiseñor con su cántico el viejo Homero, y los templos y estatuas de los falsos dioses. Es verdad que el Renacimiento no trascendió á lo íntimo del arte y de la ciencia, ni se mostró abiertamente hostil al Gólgota, pero inspiró hacia la edad clásica un amor, funesto para la vida moral y religiosa, pervirtió el sentimiento aficionándole á la perenne juventud y belleza con que le halagaba el desenterrado mármol, y proclamó la hegemonía de la forma. El Renacimiento cambió en la esfera especulativa las direcciones del espíritu, y despertó el deseo de conocer la naturaleza, y la pura y viva realidad cósmica, y el de crear un mundo de doctrina, cuyo eje fuera la observación. El telescopio y la brújula revelaron los arcanos del éther y los guardados por Dios entre esos Himalayas de cristal que andan y se llaman olas; Copérnico, el Bacón y Descartes de la astronomía; Kepplero, el creador del pentágrama de la música de los orbes, y

Ticho Brahe, el gran sabio que vivió conversando con las estrellas en el nevado observatorio de Uraniemburg; Copérnico, Kepplero y Ticho Brahe enseñaron á las gentes el sol como centro del universo, el código de las esferas celestes, la teoría de la luna y el movimiento de los planetas; Vasco de Gama y Cristóbal Colón trazaron la figura del globo; y satisfecho el hombre por estas conquistas materiales, lanzándose á aquilatar lo que la razón había pensado y creído á la luz de la fe, enterró los libros del Angel de las escuelas y entregóse á la crítica y á la filosofía, que muy luego hubo de tomar dos tendencias: la sensualista baconiana y la racionalista del filósofo holandés. A partir de este instante, la duda sucedió á la fe, y creció la cizaña en los campos de la ciencia y del arte.

La idea religiosa conservó su blancura de armiño, sólo en el país en que toda la vida era católica; y para el que la Reforma no fué una revolución universal, ni la doctrina de Descartes y la del autor del *nuevo órgano* ciencia de todos, y el mundo greco-romano norma del moderno. España desenvainó su espada de Covadonga y de las Navas, por el Pontificado, y dispúsose á combatir á los rebeldes. Sentía en sí arder el ingénito fuego de los héroes de Calatañazor y del Salado, de los que clavaron la cruz en Zaragoza, en Valencia y en Granada, de los que trocaron en mantilla de sus corceles los tisús de los alcázares moriscos. Mantener la pureza de la fe era el ideal de la nación regida por los Austrias. Y como, en los corazones españoles todos, latía ese noble sentimiento, nuestras armadas vencían en Lepanto, nuestros ejércitos eran indomables, nuestros doctores y nuestros sabios secundaban con sus *silogismos los golpes de la espada del gran Emperador*; y nuestros artistas, participando de la exaltación religiosa indicada, consagraban sus pinceles á defender la idea católica. ¡Ah! Los Cano, los Zurbarán, los Velázquez, confesaban su fe pintando, y glo-

rificaban en sus cuadros la causa de la Iglesia de San Pedro. Amantísimos de María representaban en sus Concepciones y Sacras Familias el más encantador de los divinos misterios. Creyentes entusiastas en la misericordia y justicia del Señor, fijaban en el lienzo la imagen del Dios-Hombre, acordándose del Calvario más que del Sinaí. Sólo, sólo la noble madre de Murillo, pintó cuadros religiosos en los siglos á que me refiero. Italia y Holanda, tomaron, sí, asuntos de este carácter, pero no lograron producir páginas cristianas; pues páginas cristianas no son las de Rubens, las de Veronés, ni las del mismo Corregio. Venus y Galateas, Apolos crucificados, Psiquis que declaró vírgenes el paganismo intelectual de una era idólatra de los sentidos, produjo la paleta en las orillas más hermosas del Mediterráneo y en la tierra de los indisciplinados ríos. En cambio, ni uno de nuestros pintores, ni aun los que aprendieron en los cuadros clásicos de Sanzio y Buonarroti, dejó de ser intérprete de la idea católica; y en haber sido intérpretes de esa idea nacional, en haberse consagrado á ese puro objeto como el único noble, el único santo, el único digno de su gran arte, consiste la excelsitud de Bartolomé, de Morales y de Zurbarán. Las artes españolas de nuestros grandes siglos, religiosas fueron por lo mismo que eran la forma sensible del espíritu de nuestros padres. La belleza cristiana fué el ideal del pintor patrio, el amor á ella su único estímulo, la fe su inspiración, el realizarla su fin, el servir á la Iglesia católica, el auxiliarla é interpretarla, su vanidad y su gloria. Por esto, los Cristos de Montañés, siendo más cristianos que el Cristo de la Minerva, no ceden en sublimidad y en belleza al San Marcos y al David, y nadie ha ejecutado algo mejor que el *Santo Tomás de Villanueva*, ó que la *Santa Isabel de Hungría* ó que las imágenes del *Salvador* de Juanes.

II

España, después de haber combatido con denuedo á los que luchaban por emanciparse de la tradición y del dogma, dejose al fin arrastrar por el torrente despeñado sobre el viejo mundo en la alborada del pasado siglo, cuyo torrente convirtióse en la revolución más lúgubre que recuerda la historia. No preguntéis, pues nadie os dará razón en el siglo XVIII, por el arte religioso; no busquéis, que no le halláréis, un maestro como aquél, imitador de Vinci, de Miguel Angel, de Van Dyck y de Giorgone: el divino Morales, el Padre Granada de la pintura mística.

La centuria décimo octava era racionalista é impía; buscaba una Jerusalén humana y terrenal; mofábase del cristianismo: ¿cómo había de prevalecer en ella un arte hijo de bendición del Bien Sumo, ni cómo había de ser revelado en el lienzo el éxtasis beatífico ó el incontrastable poderío de la Iglesia? El hombre del siglo XVIII no fijaba su pensamiento en lo fugaz de la vida, ni sabía ni podía pintar obras cual la Visión de Ezequiel, de Collantes, ó el Sueño de la Muerte, de Pereda, ni aun llamándose como aquel genio múltiple que se alza al lado de sus contemporáneos, al modo que la encina sobre los tomillos que en torno suyo florecen. Aludo á D. Francisco Goya, quien pintó cuadros de asuntos religiosos, mas no cuadros religiosos. No conozco un maestro más profano que el Velázquez, Remdbrandt, Vecelli y Veronés á un tiempo de Fuendetodos. Verdad es que nadie fué más contemporáneo que él de su siglo. Ved sus pinturas monumentales de San Antonio de la Florida y de la basílica del Pilar de Zaragoza. Hay en la primera fá-

brica, lo mismo en la composición principal que en los ángeles de los intrados y medios puntos, una energía admirable, la escala de tonos más esplendorosa. ¡Qué relieve! ¡Qué magia de color! ¡Qué lección tan bellísima recibe allí la luz de la naturaleza! En cambio, ¡qué falta de unción y de espiritualismo en aquellos frescos! Los arcángeles y querubines tienen *cutis de camelia, ojos de fuego* y hermosura de meretriz, y sus tenues y brillantes alas se mueven, no en los purísimos espacios de la bienaventuranza, sino en una atmósfera de átomos de oro, iluminada por un sol asiático. La figura del santo es la de un fraile vulgar, vestido á la usanza de los de la época, y rodéanle majas con mantilla terciada, chisperos y buen número de pilluelos del Manzanares. «Los milagros del varón ejemplar de Padua aparecen en la Florida tan familiarmente tratados, como pudiera serlo un espectáculo de volatineros ambulantes.» Tampoco poseen las cualidades del arte sagrado las pinturas de la iglesia del Pilar, tanto la bóveda cuadrangular, como la bóveda redonda, que están decoradas por la asombrosa paleta de Goya. Es insuperable la escala de tonos, dentro de una misma gamma vigorosísima, en la primera; y la sabiduría que revela la composición en la segunda, y su factura no tiene igual en todo el siglo XVIII; pero el espíritu, la misteriosa esencia de la fe, falta por completo en ambas.

Y lo que del ornamento más hermoso de las cúpulas de la basílica aragonesa, puede decirse de los episodios de la vida de San Francisco de Borja, que el Apeles de Fuendetodos ejecutó para la catedral de Valencia, en cuyas composiciones atúvose en su indumentaria á los trajes de los tiempos del ilustre prócer de la corte de Carlos V. Dice bien el Sr. Madrazo al afirmar que estos cuadros son de índole histórica, y los más sosos y fríos que se conocen. La figura del Duque de Gandía, ya despidiéndose de su familia, ya con los hábitos modestísimos del

jesuita que asiste á un moribundo impenitente, demuestran que no era la vocación del autor, ni la historia, ni la leyenda sagrada. El lienzo místico más inspirado de Goya es el que pintó para las Escuelas Pías de la corte. ¡Quién lo duda! San José de Calasanz recibe en éxtasis la Hostia que le ofrecé el sacerdote. Baña el apacible semblante del santo una luz sobrenatural. No es el cuadro de escala de tonos más rica: sí, figura entre los más inspirados estudios del maestro. Refiérese que un aguador, cruzando el estudio del artista, vió sobre el caballete la pintura y arrodillóse piadosamente. No lo extrañará quien la conozca. Menos feliz estuvo Goya en las que hizo para la catedral é iglesia de Santa Ana de Valladolid, en *San Bernardino de Sena*, en el *Prendimiento* y en las *Santas Justa* y *Rufina*, de Sevilla, que es la obra más profana y de carácter más impropio entre las del genio aragonés, siquiera no lo creyese así Ceán Bermúdez. También pintó el solitario de la Fuente de la Teja, la imagen del *Salvador yacente*, mas no la comparéis con el cuerpo muerto de Jesucristo, que pintó Alonso Cano, ni con el de Ribalta. Goya no produce con su pintura en el ánimo del espectador, el dolor profundo, la tristeza santísima que habría producido si hubiese sido contemporáneo de Coello, Valdés, Céspedes, Zurba rán, Carducho y Murillo, estrellas mil de la mitad de cielo más hermoso del arte hispano.

III

Veamos ahora qué suerte ha cabido, en la edad novísima, á la pintura ennoblecida por los Vargas y Canos. Terminado el cataclismo social que dió un color de sangre

á la luz vespertina del pasado siglo, calmóse en el hombre el odio á la Iglesia católica, no porque recuperasen su imperio las antiguas creencias, sino porque la sociedad consagróse á la labor histórica que la señalaban los tiempos. Entonces el cuadro religioso tomó filiación, ó en la escuela de nuestros siglos XVI y XVII, ó en la que nacida entre las ruinas de las catacumbas, y desarrollada bajo las espesas nieblas germánicas, se personificó en Overveck, admirador de la ternura y modestia de Cimabue y de Gioto, é inconsciente discípulo del Renacimiento. Revelan las obras místicas de los pintores del siglo XIX, que éstos han estudiado las de nuestra edad de oro, á Dante, á Fra Angélico y la Biblia y que aspiran *á conciliar la belleza de las formas, la corrección suma del dibujo y la sencillez y la delicadeza, con los rasgos olvidados de la antigua escuela de Colonia, las reminiscencias de la de Bizancio y las tradiciones del viejo a. :e cristiano.* Tan elevados anhelos caracterizan la pintura sagrada que ha recibido de Cornelius impulso y desarrollo, sin que haya conseguido dotarla de entusiasmo ni espontaneidad. ¡Ah! nunca, nunca bastará el talento para fingir aquello que sólo el corazón sabrá siempre expresar. Podrá el artista contemporáneo ser imitador felicísimo de los grandes maestros; pero á sus lienzos religiosos les faltará lo que les falta á los de Goya, siquier sean más religiosos que los del autor del San José de Calasanz, por ser la atmósfera en que hoy el pintor vive distinta de la en que respiraba el insigne colorista.

Hoy no miran ya los hombres airados al cielo, ni los filósofos y los políticos execran la sociedad universal que, predicada por los apóstoles, tiene su Vicario único en la tierra en la más legendaria de las ciudades del mundo. A la embriaguez de insolente ateísmo, al furor de la impiedad enciclopedista, ha sucedido la negación, el desprecio hacia la Iglesia de Jesucristo, compendiado en esta horrible frase

de Strauss: *La Europa no vive ya bajo la ley y con el espíritu del Evangelio.* Ya no se discute al modo del siglo XVII, ni se lucha con la saña del XVIII: la Iglesia, como diría Bossuet, soporta el oprobio de una especie de esterilidad (1).

El hombre, sintiéndose con fuerzas para realizar en este mismo planeta el bien y la justicia, reconócese como parte integrante, no tan sólo de la humanidad actual, sino de la futura. La generación nuestra, insaciable en el engaño, finge en la pintura religiosa. Y por ser éstos los tiempos de la argumentación viciosa, finge con más éxito que en el siglo pasado, aunque sólo logre producir fascinaciones que duran un instante. Cuando todo se disuelve, se contradice y se niega, dice un célebre polemista; cuando el culto de la ganancia positiva y la escéptica sumisión al éxito van formando la norma de conducta de las sociedades, ¿cómo ha de existir el verdadero arte religioso, pacífico de suyo, creyente por naturaleza, necesitado del prestigio de la tradición y del entusiasmo que inspiran las glorias de la Iglesia y las esperanzas del cielo? Y cuando los hábitos y costumbres de la vida íntima de la familia, viven enemistados con la tradición y con todo lo que hizo grande á este pueblo, ¿qué ha de ser el numen de la pintura cristiana sino palmera sin sol, lirio sin agua, alondra en un largo día de eclipse, violeta enterrada entre la nieve? ¿Qué acaudalado Fúcar movido por la devoción, consagra parte de sus caudales á llenar de cuadros los claustros?

Vive muy de prisa esta generación inquieta y aturdida, para producir una verdadera obra cristiana. «En nuestro afán y ardimiento de igualar numerosos terrenos, donde descansen las interminables barras de hierro de los ferrocarriles—escribe el inolvidable Catalina,—hemos cortado los árboles

---

(1) Moreno Nieto. *El Problema religioso* Discurso pronunciado en el Ateneo de Madrid el 8 de Noviembre de 1877.

seculares y hemos cegado las claras fuentes, á cuya sombra y por cuya orilla crecía y se deleitaba la modesta y encantadora inspiración religiosa, ilustre desterrada de la civilización moderna.» Nuestra sed de progresos materiales, nuestros hábitos y costumbres, nuestras especulaciones filosóficas han proscrito al genio bienhechor de la pintura sagrada.

Y ¿es posible que la sociedad continúe condenada á vivir en tan triste noche? No; el ideal cristiano lucirá de nuevo, porque, pese á los apóstoles de la mentira, muy pronto han de persuadirse todas las criaturas de que sólo la religión católica, amiga verdadera de la ciencia, puede cubrir de flores el desierto por el que peregrinan. Yo creo, con fe firmísima, en un próximo renacimiento cristiano, en el que el espíritu del racionalista caerá de hinojos confesando sus errores á los pies de la Iglesia de Jesucristo. Yo creo que el hombre, como el hijo pródigo de la parábola, volverá arrepentido al regazo de su madre; y que el templo que veía agrietado Renán, volverá á ser catedral sólida y robusta. Y creo, por último, que si los pavorosos problemas que conturban al mundo han de resolverse, si la nave de la sociedad moderna no ha de ser despedazada por las olas contra las rocas, preciso es que la civilización descienda de nuevo de la cumbre del Calvario; que siempre, siempre ha de ser la cúpula de la tierra. Y como ha de acontecer que, en una mañana dichosa de lo futuro, toda la vida y toda la ciencia serán católicas, volverán á nacer artistas que pinten cuadros religiosos, con la maravilla que los pintaron Juan de Juanes, el insigne Zurbarán y Murillo, el andaluz divino que, con sus admirables pinceles, bajó á la tierra los ángeles de más acabada hermosura de la guirnalda de seres celestiales que adornan el trono del Eterno.



CAPÍTULO VII

LOS RETRATOS

SUMARIO: Lo más difícil de pintar en la naturaleza es el hombre.—Son insuficientes las dos obligaciones del retrato de que habla Pacheco en su *Arte de la Pintura*.—Ejemplo de la cualidad más esencial al retrato en el de la *Gioconda* del Museo del Louvre.—Error de Vicente Carducho al afirmar que *los científicos y grandes pintores no fueron buenos retratadores*.—Refútase con el auxilio de la historia del arte.—Rafael, Miguel Angel, Tiziano, Tintoretto y Parmesano, fueron genios insignes y ejecutaron maravillosísimos retratos.—Asimismo Durero, Holbein, Rubens, Van-Dyck.—En España, Sánchez Coello, Pantoja, Felipe de Liaño, Martínez del Mazo y Carreño.—Otros maestros que cultivaron este género de pintura en nuestra Península.—D. Diego Velázquez, sin rival en sus retratos.—Los que pintó son la historia embellecida de su tiempo.—Tuvo por heredero á Goya.—Paralelo entre ambos artistas, á propósito de los retratos que ejecutaron.—Principales retratos que pintó Goya.—Juicio de los de Villanueva, Moratín, la Tirana y Munarriz, por Caveda, Nougués, C. Luis de Ribera y Tubino respectivamente.—Recuérdanse otros célebres retratos.—El del Duque de San Carlos.—Homenaje rendido por el malogrado Rosales á este lienzo.—En los retratos se aprecian, mejor que en ninguna de sus obras, las cualidades del estilo de Goya.—Filiación y originalidad del retratista aragonés.



DICE Vicente Carducho: «Tenemos al hombre por el más principal y más dificultoso objeto para imitar de todos, y á donde se deben hacer los particulares estudios, que es causa del mayor valor y

aprecio de la pintura» (1). Es innegable esta aseveración del ilustre florentino.—El que nació con dotes de pintor, será un buen paisajista, si sabe asimilarse la verdad y poesía que existe en el bello panorama de la naturaleza vegetal é inanimada (2); y, si quiere producir cuadros del linaje de los de Snyders ó Pablo de Vos, le será suficiente copiar al pajarillo que alegra la floresta con sus anacreónticas, ó las actitudes del toro en la dehesa, de la cabra en el peñasco y de la fiera en el desierto, ó la ensoberbecida jauría de perros que persigue al inocente cervatillo, la vida en fin animal irracional. Mas si el artista ha de darnos con los colores la figura humana, no ha de circunscribirse únicamente á la copia de lo exterior. La máquina de Daguerre perpetúa la expresión de la fisonomía: á la paleta le es exigible que desprenda sobre el lienzo al hombre todo.

Dedúcese de lo indicado que el autor de cuadros de costumbres y de historia, y el autor de retratos, deben reunir dotes distintas del de flores, frutas, paisajes, pájaros y animales; y que hay diferencia entre los pintores de genio y los de *sprit*, tan en boga en nuestros días. Dedúcese, asimismo, que en la pintura que inmortalice un hecho histórico ó un rasgo de la vida social, los semblantes y las acti-

---

(1) *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, essencia, definición, modos y diferencias, 1633, Diálogo tercero.*

(2) Si el encanto del paisaje que nos interesa, consiste en la impresión debida á los elementos de que se compone, alterando estos elementos, en lo que constituye su carácter, se altera la impresión, y por consiguiente la reproducción carecerá de su principal encanto, que es la verdad. En el *paisaje* la exactitud de la reproducción vale más que un ideal imposible. La naturaleza difícilmente soporta el trabajo de la imaginación: es tan poderosa que sobra al hombre con tratar de reproducirla.» *De la pintura de paisaje antigua y moderna.* Discurso de recepción de D. Carlos de Haes en la Real Academia de San Fernando. Junta pública de 26 de Setiembre de 1860.

tudes de los personajes han de transparentar y expresar el afecto de que se hallan éstos poseídos. De igual suerte en el retrato: si ha de producir una emoción estética, es preciso que en él palpite el espíritu que determinó en el individuo las acciones de su existencia, á la par que haya identidad material entre lo copiado y la copia. Si el retrato ha de satisfacer la inteligencia, si ha de producir un placer puro, necesítase que en él sea visible el fondo moral de la figura, á semejanza de lo acontecido en la *Beatriz de Cenci*, de Reni, en el *Julio Segundo*, de Rafael, en los *Felipes*, de Pantoja. Si ha de ser artístico el retrato, vuelvo á repetir, es para ello lo indicado tan esencial como la perfección del dibujo y la combinación feliz de la pasta.

Francisco Pacheco escribió: «A dos cosas se obliga el que retrata, que si cumple con ambas, es digno de alabanza. La primera, es á que el retrato sea muy parecido á su original, y este es el fin principal para que se hace y queda satisfecho el dueño. A ésta se obligan buenos y malos pintores, y, de no conseguirla, no se ha hecho nada. La segunda obligación, es que esté el retrato bien dibujado y pintado con buena manera de colorido, fuerza y relieve. Y esta segunda obligación tiene valor y crédito entre los del arte, porque sin que sea el dueño conocido, en razón de buena pintura es estimado; porque tal vez sucede que un pintor ignorante y simple haga retratos parecidos á sus dueños y que los conozcan luego á primera vista, siendo como pegados y cortados de papel, con crudeza y falta de arte, y no tienen en razón de pintura ningún valor» (1).

¡Discretísimo, pero asaz parco este juicio del erudito maestro sevillano, quien al decir en otro lugar de su libro que *el pintor de retratos nace como el poeta*, señaló la con-

(1) *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla, 1646, libro III, cap. VIII.

dición más indispensable al género en el que brilló Apeles, lo que en la epopeya Homero y en la oda Píndaro! Sorprende por esto que quien, según Ceán Bermúdez, ejecutó más de ciento cincuenta semblanzas pictóricas al óleo (1), olvidase que lo que más realza las obras de este carácter, es el que no sean figuras sus rostros, sino almas, como diría Du Pays; y que sólo el retrato en el que concurran las condiciones enumeradas, puede tener carta de naturaleza en el mundo del arte. Porque las reune es inmortal....., por ejemplo: la *Gioconda*, del maestro del Val d'Arno (2). Mucho avalora el lienzo de Vinci la gracia y la energía de su ejecución, su maravilloso claro oscuro y la ciencia anatómica que revela; pero lo que avasalla al espectador, es la placidez del hermoso semblante de Monna Lisa, el brillo de sus rasgados ojos, la hechicera sonrisa, el alma, en fin, que se adivina en aquela figura más divina que humana al decir de Vasari; en aquella figura tan admirada por Michelet, y á la que bien pudiéramos apellidar, parafraseando unas célebres palabras de Lucas Jordán, *la teología del retrato*.

Conducente á estas nociones estéticas y técnicas que debe reunir la semblanza pictórica, creo el refutar una opinión de Carducho en su admirable libro cuando dice que los grandes artistas nunca fueron buenos *retratadores* (3). El vigoroso autor de la *Batalla de Flenons*, creía que un *pintor docto* no podía copiar el natural sin corregir sus imperfecciones, y esta creencia le indujo al error indicado, escribien-

---

(1) *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de bellas artes en España.—Madrid, 1800.—Tomo cuarto.*

(2) En nuestro Museo del Prado hay una excelente copia atribuída, por algunos respetables críticos, á Carlos Dolce (núm. 550 del catalogo) —Inglaterra, Rusia y Baviera poseen también muy buenas reproducciones del célebre retrato de la *Gioconda*.

(3) *Diálogo cuarto.*

do las siguientes líneas: «En la parte que conviene la imita»ción de lo natural, te valgas cuanto pudieres, así en la par»te propia y real como en la que participa por accidentes, »con que siempre se conocerá en ti el ser científico; que la »simple imitación sólo se permite al que retrata, y esto en »cuanto á la imitación rigorosa de la forma y color, que »para lo perspectivo y prudencial, lo habrá de mendigar y »aventurar su opinión. Sirvan de autorizar esta mia, los »griegos y romanos, que nos consta que con tanto cui»dado enmendaron los desaciertos de la Naturaleza..... y »bien lo significaba Lisippo cuando decía que formaba los »hombres como habían de ser y no como ellos eran, docta »y cuerda sentencia.» El pintor de *San Juan de Mata* y de *San Bruno*, tenía, pues, una noción errónea del retrato. Para convencerse de ello basta registrar las páginas del arte; basta contemplar el de *Castiglione*, hacia el que arrojábase de los brazos de su ama un niño, hijo del Conde Baltasar, y todos los del hermoso joven de Urbino, los de Vecelli y Robusti, que guarda la pinacoteca del Prado y el magnífico de Carlos V en Muhlberg, en el que el Emperador, cabalgando á galope corto sobre un caballo andaluz, hacia el vado de Elba, muestra en su continente toda la majestad del poderoso Monarca. Para convencerse de ello, basta contemplar el *Lorenzo Cibo*, de Parmesano, del que decía Jorge Vasari que era de carne y tenía vida (1), y el *Gonzalo de Córdova*, que el mismo Carducho preséntanos en la orilla del Sambra, revelando que no en balde corría por sus venas la sangre del héroe de Ceriñola.

¿Cómo ha podido decirse nunca que los grandes artistas no han ejecutado admirables retratos? Genios próceres en

(1) ¿Corresponderá el núm. 332 del Catálogo del Museo del Prado al bello é interesante retrato á que me refiero, según oportunamente recuerda el Sr. Madrazo, en la ilustración de dicho lienzo?

la historia de la humanidad han sido Alberto Durero, Hans Holbein, Rubens y Van Dyck; y los retratos de Miguel Wohlgemuth, del Emperador Segismundo y de Maximiliano I, (hechos por el que pintó con sublimidad la *Melancolía*), los del burgo-maestre Meyer, Erasmo y Lais de Corinto (del autor de la *Danza de la muerte*) (1), los 238 del pintor de Amberes, entre los que descuella el de la bellísima Elena Furmann, su segunda mujer, los de Enrique Liberti, David Ryckaert, la Condesa de Oxford y el Conde de Bristol con su retratista (del elegante Van Dyck), son irreprochables modelos en su género, que figuran pomposamente en el espléndido catálogo de las obras de aquellos luceros de primera magnitud del cielo del arte.

Grandes artistas, fueron también, Sánchez Coello, el tizianesco Pantoja de la Cruz, Felipe de Liaño, Martínez del Mazo, Juan Carreño, Joanes, el Rafael del Turia y Luis Vargas, el Apeles de la Duquesa de Alcalá, los cuales ejecutaron maravillosísimos retratos (2).

---

(1) Holbein el joven es uno de los más prodigiosos retratistas. He tenido la fortuna de admirar en Basilea, donde Holbein el joven vivió diez y seis años, los muchos retratos suyos al pincel y á tres lápices que se conservan en el Museo público, y cuanto en elogio de las admirables obras suyas dijera, sería pálido. La profundidad empírica del talento del autor que revelan, y la pasmosa exactitud con que se reproduce en ellas la naturaleza en sus más sutiles y difíciles aspectos, pueden verse, como ejemplo, en el retrato del viejo que se conserva en el Museo del Prado.

(2) El insigne é insuperable Murillo fué también excelente pintor de retratos. Así lo acreditan los siguientes que ejecutó: *el del padre Cabanillas, religioso descalso* (Museo del Prado), que es un modelo de retratos vivos, *los del capitán D. Diego Maestre y D.ª María Felices* (prop. de D. Nicolás Maestre, Sevilla), *los de los Condes de Avalos* (prop. del Conde Caledón, Londres), *los de D. Luis de Haro, D. Nicolás Omasurino y el Duque de Osuna* (prop. de R. S. Holford, Londres), *el de D. Andrés de Andrade*, arreglador de procesiones en la Catedral de Sevilla (prop. del Conde de Northbrook, Londres), *el del Arzobispo*

¿Conocéis un pintor de historia y un retratista como Velázquez? He aquí el nombre del más ilustre autor de semblanzas pictóricas de nuestra historia; del príncipe de la pintura naturalista, de superior sentido estético en España que en tierra de holandeses y flamencos, pues da el testimonio más acabado de la gran suma de belleza que puede reunir la verdad figurativa. Los retratos de Velázquez son figuras que viven la vida de la realidad embellecida.

Un académico ha escrito: «Si el pintor de la caballería traslada á los grandes al lienzo, resultan sus obras las de un realista dotado de inteligencia elevada, de fina sensibilidad y buen gusto; y, si reproduce personajes contrahechos, entonces crea una realidad que censura indirectamente al idealismo, pues no se explicaría que, persona tan distinguida como Velázquez, se hubiese ocupado en recoger la insulsa fisonomía del *Primo* y de *Morra*, del *Bobo de Coria*, de *Calabacillas*, *Pernia y Pablillos de Valladolid*, á no reconocerse en él estos propósitos expresados, por la belleza que, en los cuadros á que me refiero, brota del cumplimiento de las reglas más soberanas de la estética» (1).—

Ambrosio Ignacio Spínola (prop. del Duque de Sutherland, Stafford House, Londres), *el de D.ª Juana Eminente*, (prop. de J. C. Robinson, Londres), *los de Quevedo y Osuna* (Museo del Louvre), y *el del mismo Murillo*, del cual existen varias copias en Inglaterra, pero cuyo verdadero original posee el Conde de Spencer, Althorpe, Northanstonshire. De este celebrado retrato, verdadero arquetipo del género, dice Palomino que *lo ejecutó Bartolomé á instancia de sus hijos, y que es cosa maravillosa, el cual está abierto en estampa en Flandes por Nicolás Mazarino*. (El Museo pictórico y escala óptica... Madrid, 1715, 1724.—Tomo III. El Parnaso español pintoresco laureado... con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles, que con sus heroicas obras han ilustrado la nación, y de aquellos otros extranjeros ilustres que han concurrido en estas provincias y las han enriquecido con sus eminentes obras.)

(1) «El idealismo y el realismo en el arte pictórico español: Luis Mo-

En sus retratos, Velázquez ha pintado su época con una grandeza de que carecían aquellos tiempos, en que estaban mustios los laureles de Mühlberg, Túnez y Lepanto y enmohecidas las espadas de D. Juan de Austria, de Alejandro Farnesio y del Duque de Alba, el Invencible. Las efigies ecuestres de Felipe III y Felipe IV revelan una magnificencia, y el noble orgullo de una superioridad, que no tenían ambos Monarcas: débil é irresoluto y dado á privanzas, cacerías y brillantes fiestas palaciegas el uno; y el otro de índole vulgar, con alguna intuición estética, protagonista de misteriosos galanteos y aventuras, amigo de comediantas y tan aficionado á romper cañas y rejones en público, á reventar *caballos en la Tela* y á hacerles *mal en el picadero*, como á presenciar en Balsain *bramas de venados* ó un manteo de lebreles por los meninos del Príncipe. Las semblanzas regias de D. Diego, quieren demostrarnos un bienestar de que no disfrutaba la empobrecida España. Sólo fué merecida la noble hermosura que luce en el *Cuadro de las lanzas*, aquel Ambrosio Spínola que, en el sitio de Ostende y en el de Rhinberg, dió gallarda muestra de que no hallábase descastada del todo la raza de los bravos españoles.

Acontece con los retratos de Goya algo idéntico que con los del pintor santiagués.

La corte de Carlos IV era más execrable que la del último Felipe de los Austrias, pero la que reflejan los retratos de los personajes del egregio aragonés tiene cierto noble decoro y dignidad (1). El célebre lienzo de la familia de

---

rales, llamado el Divino y Diego Velázquez de Silva.» Estudio histórico crítico, á propósito de una tabla de Morales, por D. Francisco M. Tubino, *Museo español de antigüedades*. Tomo sétimo.

(1) Así escribe W. Stirling en sus *Anales*:

But some of his avowed portraits are works of great merit, as for ins-

Carlos IV, las semblanzas ecuestres de María Luisa y su marido, las de Fernando VII y las del infausto Godoy, atestiguan una grandeza de espíritu, y de cualidades intelectuales y morales, que no poseían las almas ruines de los personajes enumerados. El Godoy que Goya nos representa—cual si hubiese sido una especie de Marqués de Pescara, siendo así que no había fogueado su uniforme, sino en los simulacros,—nos hace recordar que también Velázquez, halagando las ridículas vanidades del Conde-Duque de Olivares, le retrató en traje que no le pertenecía. Sí, que no le pertenecía; y razón tuvo al escribir el Marqués Virgilio Malvezzi en sus *Sucesos principales de la monarquía española*: «Sólo le faltaba al de Olivares que le viesen general para que por tal le confesasen todos, y á este fin se hizo retratar á caballo mandando una batalla imaginaria, él, que nunca prestó á su patria servicio como soldado.» Goya pintó idealizada hiperbólicamente la vida moral en sus efigies de los Reyes, porque era pintor de cámara y protegido de la Corona y de la corte, aunque con más exactitud se le calificaría de protector de sus protectores. En todos los demás retratos de estadistas, políticos, literatos, hombres de ciencia, actores, toreros, sacerdotes y artistas, ¡con qué exactitud, el genio de Goya en sus lienzos ó tablas, hizo de consuno la semblanza del cuerpo y la del espíritu! ¡Qué maravillosamente fijó el pintor aragonés la fisonomía de los seres de privilegiado espíritu! ¡Con qué belleza transparentan las cualidades morales é intelectuales del individuo representado!

---

tance, those of Charles IV, and his Queen, in the royal gallery at Madrid. —*The poor imbecile King, in the blue uniform and cocked hat of a colonel of the guards, and mounted on a sober brown charger, is an example of the dignity which may be conferred, by a skilful hand, on the most ordinary features and expression, without sacrificing the resemblance.*

Del retrato de Villanueva dice el académico Sr. Caveda: «No sólo representa fielmente las facciones del arquitecto insigne y la expresión de su conjunto, sino que hace traslucir en él la bondad de alma que le anima y aquella noble sencillez de su carácter, tan hábilmente trasmitida á todas sus impresiones.» «Así, pues, mientras que la amistad dirige aquí el pincel de Goya, el genio de las artes le recuerda, sin duda, que su obra ha de ser un tributo de amor y respeto al verdadero mérito, que en ella verá la posteridad la apoteosis de dos talentos superiores y que nunca pudo el genio de un artista esplayarse más dignamente.» «Bien puede decirse—escribe el ilustrado D. Mariano Nougués sobre el retrato de Moratín,—sin que parezca exagerada la frase, que está la efigie pintada con el pensamiento y con una espontaneidad que se revela bien á las claras, porque no se nota en él ni dificultad en el trabajo, ni idea preconcebida de parecerse á otro pintor al ejecutarlo.» «Contemplándolo se reconoce que el pintor trazaba un semblante grato y que se complacía en trasladar al lienzo una imagen que tenía fija en su corazón: así, que debe reputarse como uno de los más parecidos que pintó Goya por la individualidad que en él se advierte.» «Sobresale en este retratoun modo de hacer, fácil en extremo y atrevido, sin que adolezca de incorrecto ó de poco concluído: su colorido es bellísimo y esmaltado: en los ojos del eminente poeta hay toda la vida posible, revelando la inteligencia del retratado.» Según el ilustre pintor D. Carlos Luis de Ribera, se ve el genio de la distinguida actriz en la cabeza del retrato de Rosario Fernández (La Tirana), que es uno de los buenos de Goya. «En él, como en todas sus obras, hay aquel ambiente de verdad que tan pocos pintores han alcanzado: hay brillantez y frescura, sin pretensión ni exageración: su modelado es sencillo y conveniente y, aunque sin alardes de firmeza, no es flojo.» «Su entonación la que correspon-

de al asunto, como siempre se echa de ver en sus obras.» «Su ejecución tan procedente del sentimiento como la de todos sus lienzos, porque nunca fué rebuscada en Goya, sino consecuencia y resultado de su espontánea y libre idea.» Y D. Francisco María Tubino, competente crítico de Bellas Artes, ocupándose del retrato de D. José Luis Munarriz, dice: «hay que ver en el lienzo algo más que la perfección del materialismo técnico, que el desempeño primoroso del asunto, y el parecido exacto de la persona; justo es reconocer y apreciar la parte inmaterial, el vigor interior que fija en el carácter é ilumina la facciones con el resplandor del alma: Munarriz se nos presenta en el cuadro como la fantasía se lo figura, de acuerdo con los antecedentes biográficos que nos constan: ingenioso y vivo en el pensar, distinguido en las formas, comedido y firme en la decisión, templado y prudente en el juicio y en las determinaciones, de ánimo levantado y siempre dirigido hacia las cosas que ennoblecen y mejoran.» «No hay en el retrato detalle alguno que desentone, nada que desmienta la idea que del modelo nos hemos forjado, al meditar sobre sus hechos y al apropiarnos los pensamientos que embellecen sus escritos...» «Munarriz literato, es el Munarriz del cuadro, explicándose el uno por el otro.» Al lado de estos retratos de Goya tienen honrosísimo lugar los de la Duquesa de Alba, y, por lo nacarado de las tintas, por la elegancia y frescura de ellas, el del palacio de Liria; el de Francisco Bayeu, que es una melodía pictórica; el de la Marquesa de Pontejos; el del General Urrutia; el del Convencional Guillemardet, tan ensalzado por Mr. León Lagrange (1), y los de Jove-Llanos, Floridablanca, D. Félix Colón, el naturalista Azara, Pignatelly, Rita Luna, Máiquez, Palafox, Vargas-Ponce, D. Ventura Rodríguez, D.ª Josefa Bayeu, los

(1) *Gazette des Beaux-Arts*

toreros Martincho y Romero, y los de las colecciones de la Condesa de Chinchón y Duques de Medina-Sidonia.

Merece singular mención el del Duque de San Carlos. Es tal la naturalidad y la gracia con que en él está colocada la figura, que al pie del cuadro debiera escribirse el soneto que el maestro Joseph del Valdivielso dirigió á Juan Vander Hammen, después de haber hecho éste su retrato:

Tan felizmente al lino tradujiste
Mi rostro, (¡oh, pincel Fénix!), que mirado
Me juzgo en un espejo, no copiado,
Porque hasta el movimiento le infundiste;
Burla ingeniosa de mí mismo fuiste,
Pues me hallé vivo y me busqué pintado
Porque el habla que hurtaste al retratado
Al retrato sin habla se le diste.
Tú de ti mismo en verte te dudaste,
Porque sobre tu ingenio y tu deseo
Más que te persuadiste, ejecutaste,
Y yo cuando por ti tan yo me veo,
Como á la copia el alma trasladaste,
Aunque vivo me toco, no me creo (1).

¡Cuán admirable es la semblanza del amigo más leal del hijo de María Luisa! La figura del Duque de San Carlos respira y vive: el brazo izquierdo cuya mano sostiene el bastón de mando, materialmente sale del cuadro: en el espacio que separa las dos piernas se ven flotar los átomos del aire (2): la cabeza se irgue á impulsos de un soplo de vida

---

(1) Memorial informativo por los pintores en el pleito que tratan con el Sr. Fiscal de S. M. en el Real Consejo de Hacienda, sobre la exención del arte de la pintura. *En gracia del arte noble de la pintura*, por el maestro Valdivielso.—Impreso al final de los *Diálogos de Carducho*.

(2) Goya, que descuidaba el dibujo de todos sus retratos de cuerpo

espiritual, humano.—¡Maravilloso poder el del genio! Para hacer este gran milagro de arte, bastaron á Goya escasísimos colores que extendió sobre la tela en pinceladas castizas, enérgicas y grandiosas, cada una de las cuales es un rasgo fisonómico de un pensamiento de la estética y de la técnica de la pintura. La composición en general y el dibujo, el colorido, el claro-oscuro, el aire interpuesto, la franqueza ajustada y la originalidad de ejecución hacen la obra digna de ser suscrita por el gran pintor de las *Meninas*. ¿Qué mucho que tan primoroso retrato fuese el ídolo de aquel bendito numen de la estirpe de los inmortales que, como éstos pintaba en grande, y que, natural y sencillo siempre, mostróse tierno y apasionado en *Hamlet* y *Ofelia*, áspero y vehemente en los *Evangelistas San Juan y San Mateo*, docto en *D.ª Blanca de Navarra* y en *Carlos V en Yuste*, grande y sublime en la *muerte de Lucrecia*, y en el *testamento de Isabel la Católica*?... Eduardo Rosales visitaba una vez al año al *goyesco Duque de San Carlos*, en la buena compañía de un aragonés, que pinta el caballo con el superior arte con que lo describe Céspedes. Era la última vez que el insigne artista, estuvo en Zaragoza de paso para el Pirineo, quiso ver de cerca las perfecciones del lienzo, y Marcelino Unceta, su acompañante, alzando á su amigo por los pies hasta la altura del rostro de la efigie, oyó exclamar: «Amigo mío, así no se volverá á saber pintar nunca.» No discutiré si es ó no hiperbólica la frase. Sí diré que el aludido retrato es la legítima herencia de Velázquez, que por su claro-oscuro parece de Rembrandt, y por su corrección de Watteau; que su frescura, su delicadeza y su ame-

---

entero, en su mitad inferior, como se nota hasta en los más detenidos y maestros que hizo, por ejemplo, en el de la familia de Carlos IV, se mostró cuidadoso y esmerado en el de las piernas del Duque de San Carlos, cuya parte inferior es de lo más admirable.

nidad son ticianescas, y que sus sombras compiten en diafanidad con las de Veronés (1). ¡Oh! ¡qué grande fué Goya¡ ¡Qué melodías de tintas sin ejemplo, y qué armonías de matices nos ha legado en sus retratos! Turner, Lawrence y Gaingsborough, no han sido jamás más dulces. ¡Qué originalidad la del estilo de sus semblanzas! ¡Qué varia y esplendorosa escala de tonos hay en ellas! Bien ganado tiene el epíteto de mago del color, el gran dibujante naturalista de la moderna época, que forma en la legión sagrada de la milicia del arte, á la que pertenecen el Tintoretto, el Vecelli, el magnífico luminar de Parma y el pintor de los ángeles, el más bello trovador de María, el sublime Murillo. En resumen, la unión, la suavidad y el relieve de que Francisco Pacheco nos habla en su erudito libro, son las notas características de los retratos de Goya, á quien son aplicables aquellas palabras que Ludovico Dolci escribiera sobre la paleta de un gran maestro: «caminaba á la par con la naturaleza, todas sus figuras son vivas y se mueven y tiemblan.» Los retratos de Goya nos dicen que la naturaleza hizo pintor al hombre á quien no se desdeñaría de honrarlo si viviese el divino Apeles (2).

---

(1) Il y à dans les portraits de Goya quelque chose de Velázquez, de Prud'hon, de Reynolds, de Greuze, mais amalgamé, absorbé et comme fondu dans une originalité qui somme toute, se dégage nettement et domine. —P. Lefort. *Estude biographique et critique.*

(2) Goya ejecutó también muchos retratos en miniatura, ya sobre marfil, ya sobre cobre, á los que distingue una delicadeza y finura inimitables. El número de éstos es grande, y datan casi todos de los últimos años de su permanencia en España, y de los postreros de su vida.





CAPÍTULO VIII

LOS CUADROS DE HISTORIA

Y DE COSTUMBRES

SUMARIO: Dificultades que en la interpretación pictórica de los asuntos históricos se presentan.—Elementos múltiples que constituyen esta clase de pintura.—Conocimientos y actitudes que el artista necesita.—Cualidades propias del objeto.—Los hechos perpetuados por la crónica y por el lienzo.—La crítica y la filosofía auxiliares de aquélla y de éste.—No todos los sucesos históricos caen dentro de los dominios del arte.—Tacto que el artista requiere para obtener su doble resultado.—A muy pocos les es dable ostentar el título de pintores de historia.—Este ramo del arte en los días de Carlos IV y en la época moderna.—Gloria de Goya, en este respecto.—Espíritu de sus lienzos históricos.—Páginas de la vida del Marqués de Lombay y de D. Alfonso de Aragón.—Los *Episodios del 2* y 3 *de Mayo de 1808*.—Juicio acerca de ellos.—Los cuadros de costumbres son de tan difícil ejecución como los históricos.—Es género que no existe en la historia de la pintura española.—Excepciones.—Propósitos diversos de Goya en los que ejecutó.—La *Corrida de toros de un lugar*, el *Entierro de la Sardina*, el *Picador á caballo*, etc.—La *Casa de locos*, los *Disciplinantes*, el *Autillo del Santo Oficio*, etc.—Examen crítico.—*El realismo ó naturalismo* de estas obras.



O *es patrimonio de las medianías la pintura de historia*. Un género en el que entran, como partes componentes, el paisaje, los animales, la arqueología monumental, la indumentaria, el mobiliario,

las costumbres de las épocas, la índole moral de los períodos en que encajan los hechos representados, la variedad de pasiones de los hombres, el conocimiento profundo de la historia, con las enseñanzas que ésta ofrece á la vida; un género, que los abarca todos, tiene, sin duda alguna, que ofrecer las mayores dificultades del arte. Y si se tienen presentes, además de los conocimientos y aptitudes del artista, los elementos puramente materiales y económicos que requiere el diestro desempeño de un asunto de esa naturaleza, no se considerarán hiperbólicas las opiniones de los ilustres tratadistas de estética y filosofía de las bellas artes, que dicen que la elección de un objeto histórico exige un sentimiento grande de las conveniencias, y una perfecta posesión de los medios para realizar el pensamiento. Y no es sólo esto, en el teatro del arte moderno, lo que necesita el lienzo de historia, ni que basten la bella ordenación de los grupos del compositor, las clásicas líneas del dibujante y los mágicos efectos del colorista; es que, para ser pintado cual corresponde, ha de reunir el autor la total serie de elementos y esfuerzos, que no son más que peculiares del genio, junto con la intención altamente filosófica, que constituye el concepto de la verdadera historia. Porque así como, en la narración de los hechos, el espíritu moderno los analiza conforme á la crítica y á la filosofía, y con ellos presenta altísimas lecciones morales, y despierta en los ánimos emulación hacia el heroísmo, la ciencia, y la virtud, y horror y aborrecimiento hacia el crimen y la fealdad, de igual suerte el cuadro de historia ofrece á los ojos la inefable complacencia de una obra bella, al sentimiento una noble emoción, á la inteligencia una útil enseñanza. Y cuenta que, si todos los acaecimientos de la vida de la humanidad caen dentro de las lindes de la crónica, no así son del dominio del arte, pues no todos producen un efecto pintoresco, y un mejoramiento moral ó una doc-

trina. De aquí, que necesite el talento creador un meditado estudio de las cosas y personas que representa, y un exquisito tacto para escoger aquéllas y éstas al través de los siglos, de tal índole que, además de la feliz ejecución é interpretación fiel, envuelvan un gran sentido de moralidad y ejerzan poderosa influencia en el carácter de los individuos y de los pueblos. Por esto entraña un mérito incontestable el cultivo de esta clase de pintura, y á pocos, muy pocos, les es concedido el instruir y deleitar con la influencia y los esfuerzos del color.

En los años de Carlos IV, en que apenas se pintaban más cuadros que los insípidos de devoción y algunos retratos, por reducido número de artistas, que merecieran el nombre de profesores, no existían las representaciones históricas, y la enseñanza que del pincel se desprendía era tan somera, cual lo pregonan las creaciones de Maella y de Bayeu.

Honra y prez del arte contemporáneo es el persistente anhelo por cultivar este dificultosísimo ramo de la pintura, con un entusiasmo tan hijo de la razón como del instinto. En las íntimas conmociones en que la sociedad moderna ha ahogado la inspiración religiosa, herida de muerte desde el siglo XVI, ha hecho nacer la irresistible tendencia por pintar al hombre en el teatro de su desenvolvimiento terrenal y finito. Respira el artista la común atmósfera de su ciclo; cede siempre á las incontrastables fuerzas sociales; «domina el positivismo las esferas de la humana actividad; escúchanse por todos lados voces favorables á la naturaleza; la corriente de los sucesos, que constituye lo que sintéticamente se llama civilización, lejos de servir lo pasado, parece empeñada en destruirlo,» y crece y se desarrolla la pintura de historia, que con poderosa lógica sumérgese en las aguas vivas de las nuevas ideas.

Á Goya se debe la iniciación de este género, en su aspecto humanitario y docente.

Nunca podrá encontrarse un pintor que encierre en sus obras mayores enseñanzas y presente más ásperas é implacables censuras contra los vicios de la sociedad.

Prescindo de aquel Marqués de Lombay, que despidiéndose de su familia baja por la escalera de su casa señorial con el firme y decidido propósito de vestir los humildísimos hábitos del jesuita, y de aquel D. Alonso de Aragón, con su corte, que escucha la palabra de San Bernardino de Sena; pues tratados los argumentos, como argumentos sagrados, resultan los cuadros fríos y sin vida espiritual. Recuerdo solamente los lienzos monumentales, en que el Velázquez de Fuendetodos reprodujo los episodios del heroísmo del pueblo madrileño, en los días 2 y 3 de Mayo de 1808, cuadros en los que representó sucesos de la vida común; pero dignos de ser traducidos al lenguaje inmortal de los colores, por su significación propia y por brindar á los hombres un modelo y guía de su mejoramiento:—contémplase aquí la caballería de Murat que ha invadido el corazón de la capital de España, allá los grupos de valerosos paisanos que la atacan armados de miserables armas; en una parte los desgraciados que van á sufrir la última pena en el cercado de la casa del Príncipe Pío, en otra las parejas de los asesinos franceses llamados á desempeñar el patético drama. Aquel acento épico de la lucha con Napoleón, aquella tenacidad de nuestros abuelos por defender hasta el último palmo de tierra española, lo que nos cuentan las páginas de nuestros anales de aquella fecha, dícennos con la misma verdad y elocuencia estas obras de Goya, que nos enseñan á amar el heroísmo y la patria, á respetar la virtud y á execrar el crimen y el derecho odioso de la fuerza.

No son menos instructivos y bellos los cuadros de costumbres que ejecutó el insigne aragonés.

Este género de pintura, al parecer sencillo y asequible á cualquiera talento, es también de los que más lejanos se

encuentran del éxito. ¡Qué exquisita y afinada observación exigen los cuadros de costumbres! ¡Cuán difícil es la interpretación de los asuntos, á primera vista tan baladíes ó vulgares! ¡Qué cercano se halla el acierto de la demasía ó de la licencia! ¡Y qué raro y peregrino es, en la representación de un hecho inocente ó de una sencilla costumbre, hallar una intención dogmatizadora!

Es positivo, que en la parte meridional de Europa, no viven los pintores de costumbres, ni nunca han lucido en Italia ó en España sus galas las finísimas facultades de un artista al modo de los nacidos á orillas del Rhin ó de la Meuse; pero tienen derecho de honrosísima excepción dos ingentes figuras de nuestra historia, que han pintado cuadros que esparcen luz propia al lado de los celebérrimos la *Ronda Nocturna*, *Los Síndicos* y *La Lección de Anatomía del Dr. Tulp*, *Las Hilanderas*, los *Borrachos* y los *Enanos* del gran D. Diego precedieron á las *Fiestas del Manzanares* y á los *Volatineros* de Goya.

En los cuadros de esta clase, ejecutados por el voluntario desterrado de Burdeos, propúsose en unos halagar el sentido estético, producir una emoción grata al sentimiento, realizar la belleza por la belleza misma. Tales son muchos de los de la Alameda del Duque de Osuna, los del Marqués de la Romana, la *Corrida de toros en un lugar* y el *Entierro de la Sardina*, de la Academia de San Fernando, y el *Picador*, del Museo del Prado. En otros Goya aunó el deleite del arte con la representación de la moralidad y de la justicia ó la censura de las locuras de los hombres y sus instituciones. Así, por ejemplo, en la *Casa de locos* (que es un cuadro inspirado por la conmiseración y la tristeza, auxiliadas de la ironía y del amargo epigrama), revelan las principales figuras muchas de las causas sociales que perturban la razón; un alienado, que con ridícula mitra y escapulario presúmese Obispo, se ocupa en echar bendiciones á otros va-

rios sujetos, que simulan hallarse poseídos de un extraviado misticismo; un fingido rey, coronado de plumas de pavo, que extiende cómicamente su mano, la cual besan los vasallos; un desdichado que se ajusta á las sienes sosegadamente dos enormes cuernos, porque sin duda le han convencido de su equivocada naturaleza, y otro que, desnudo de todas ropas, vocifera y acciona como si pronunciase una popular arenga ó un discurso patriótico. También en los *Disciplinantes* se muestra Goya esencialmente didáctico, poniendo con sumo ingenio delante de los ojos las irreverencias escandalosas y acciones reprensibles que habían legitimado la orden de Carlos III (1), que prohibía las procesiones *de rogativa* y *empalados*. Y asimismo en el *Autillo del Santo Oficio*, en el que dejó correr el artista su pincel atrevido y cáustico, pintando los inquisidores y el notario rematadamente feos y desesperados á los reos. *El Exorcisado*, parte de las pinturas de la Alameda del Duque de Osuna, y de las de la casa de Goya de las orillas del Manzanares, y alguna que posee el Marqués de Castro-Serna obras son de idéntica naturaleza á las enumeradas.

En todas estas producciones, ¡cuán bellamente se ve fotografiado el hombre material y moral con sus preocupaciones y entusiasmos!

Los flamencos y holandeses tienen á modo de heredad la pintura de costumbres; mas ninguno de sus ilustres representantes, aun los más eximios, entendieron el naturalismo de un modo tan conforme á la estética como nuestro Goya. El realismo ó naturalismo de aquéllos obedece á cuestión de escuela, que se impone con ciega intolerancia, á veces,

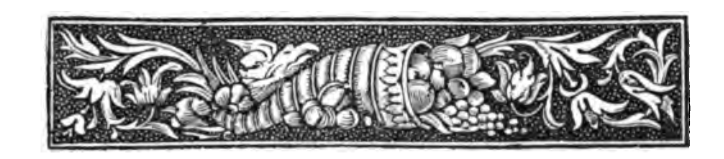
---

(1) Real cédula de 20 de Febrero de 1777.—Vid. la notable y erudita ilustración al grabado de dicho cuadro por D. Francisco Fernández y González. *Cuadros selectos de la Academia de San Fernando*, etc...

hasta producir escenas hediondas, como algunas de las pintadas por Van-Ostade.

El realismo ó naturalismo de Goya no es hijo de ningún sistema, no es imitación de nada ni de nadie, es consecuencia de su propia índole, de sus principios, que no podrían dar otro fruto sin condenarse á la vulgaridad y á la muerte. Goya emplea procedimientos naturalistas, camina impaciente tras de lo individual y concreto; apasionado de los detalles, los persigue á la continua y los trata con igual esmero que á lo principal de su arte, y jamás rechaza la reproducción de lo verdadero y lo humano; pero sin darse cuenta de ello, sin que le guíe y le ampare razón premeditada.

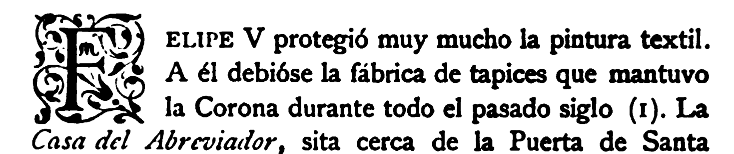
No discuto si lo que llamo *realismo* y *naturalismo* de Goya son cosas distintas ó una sola cosa, pues no intento discernir los términos de las modernas teorías estéticas que, en una especie de huelga desenfrenada, exigen establecer matices diversos entre ambos vocablos. Consigno, por el contrario, que el *naturalismo* y *realismo* que ensalzo es un arte *nominalista* ó *fenomenalista*, que es el arte de Goya; naturalismo y realismo, cuya explicación no necesita programas, quintas esencias, metafisiqueos y otros desvaríos krausistas y racionalistas. Es el arte que aconsejaba Horacio: *Ficta voluptatis causa sint proxima veris*; es el arte de Cervantes, de Shakespeare, de Velázquez; es el arte que se funda en el estudio del mundo externo como en el interno del espíritu, en la sagaz observación de la vida humana, en la pintura fiel de clases y tipos, en prestar el debido calor y relieve á cuantas figuras constituyen la composición, y que cumple su altísimo destino purificando y ennobleciendo el alma, y atrayendo á las gentes á la práctica del bien y á la adoración de la inmaculada belleza.



CAPÍTULO IX

LOS TAPICES

SUMARIO: Protección que Felipe V dispensó á la industria tapicera en España.—La fábrica de Santa Bárbara.—Historia de su fundación.—Sus directores facultativos hasta la desaparición del edificio.—Su vida artístita.—Primeros tapices tejidos.—Autores de los ejemplares.—Otros paños.—Pintores que prestaban sus servicios á la manufactura tapicera.—Goya.—Su fecundidad é inventiva.—Originalidad de los asuntos.—Los dos primeros *cartones.*—No les igualan en mérito todos los que sucesivamente fué pintando.—Algunos, sin embargo, compiten con *La merienda* y *El baile.*—Motivos de tal desigualdad en la ejecución.—Juicio sintético.—Los niños que pintó Goya en los ejemplares de tapices.—Singular mérito de ellos.—Totalidad de ejemplares pintados.—Sitio donde se custodian.—Tapices que se le atribuyen á Goya.—Causas á que es debido.—Amplíanse los motivos por los cuales no fué siempre la misma inspiración, con que Goya pintó sus primeros *cartones,* aquella con la que ejecutó los restantes.—*El ciego tocando la güitarra.*—Modificaciones que sufrió el ejemplar.—Forma en que se tejieron los tapices.—Número de veces.—Dónde se conservan.—Pintó también Goya modelos para alfombras.



FELIPE V protegió muy mucho la pintura textil. A él debióse la fábrica de tapices que mantuvo la Corona durante todo el pasado siglo (1). La *Casa del Abreviador*, sita cerca de la Puerta de Santa

---

(1) Dícese que Felipe V trajo á la Península el gusto de las tapicerías

Bárbara, fué donde por encargo del Rey instaló Vandergoten el viejo, en 1720, la industria que constituía en Amberes su especialidad y nombradía. A la muerte de aquel artífice sucedióle en su cargo su hijo D. Francisco, que lo ejerció con el auxilio de D. Jacobo, D. Adrián y D. Cornelio, jefe único de la manufactura en 1774, al fallecimiento de sus hermanos. En 1786 bajó al sepulcro D. Cornelio, y ocupó su lugar un sobrino suyo, al que cupo la triste suerte de presenciar la destrucción de los telares de la fábrica por los invasores franceses, y el ver convertida en cuartel la antigua casa del Abreviador. En 1815, Fernando VII restauró la desterrada industria á petición de la viuda é hijo de Stuik; mas modificó su antiguo objeto, y la fábrica de Santa Bár-

---

y *creó* esta industria. Aseveraciones son estas del todo falsas. Desde el reinado de los Reyes Católicos, comenzó á enriquecerse la Corona de España de hermosísimas series de paños, y á la venida de Felipe V aventajaban el número y calidad de las tapicerías regias á las del más poderoso monarca (entonces Luis XIV). No nos detendremos á razonarlo. Visítense el Palacio de Madrid y los Reales sitios.

Respecto de la industria tapicera en España, sábese que desde fines del siglo XVI existían telares en Salamanca y en Madrid. (Asiento de Juan de Espina, de la orden del Marqués de los Vélez, en que la Reina doña Ana nombraba á Pedro Gutiérrez, tapicero, vecino de Salamanca, su *oficial de hacer tapicería y reposteros*.—Setiembre 1578. *Arch. de Pal.*)—Felipe II, informado de la *habilidad y suficiencia* de Pedro Gutiérrez, le recibe por su tapicero y repostero, sin obligación de seguir á la corte (Lisboa 16 Abril 1582), y más adelante ordénale que trabaje en la calle de Santa Isabel, en Madrid, donde existía la fábrica Real.—(San Lorenzo 19 Setiembre 1587. *Arch. de Pal.*)—(Solicitud de Antonio Cerón á Felipe IV, *maestro tapicero de obras de nuevo y sucesor de Pedro Gutiérrez, pidiendo se le hiciera merced de una ración para ayudar á sustentar su casa, por haber asistido tres años á Santa Isabel, enseñando á ocho muchachos su oficio, y haber puesto cuatro telares á su costa.*) (*Arch. de Pal.*) —Es, pues, evidente la existencia de una fábrica de tapices en Madrid, denominada de Santa Isabel durante la dominación de la Casa de Austria. —¿Representarán *Las hilanderas* de Velázquez uno de sus telares?

bara, demolida hace poco, no logró recobrar su esplendor de otros días (1). En los de Fernando VII puede decirse que desaparece en España el arte de la tapicería, que Fernando VI impulsó considerablemente, y que, en los reinados de Carlos III y Carlos IV, recibió el sello del más puro españolismo, y llegó á su mayor auge.

En los telares de Santa Bárbara tejiéronse el hermoso paño *Una fiesta campestre de aldeanos flamencos*, original de Vanlóo, el de la *Cacería de halcones*, las series del *Quijote*, por dibujos de Procacini y del *Telémaco*, las *Jornadas de Túnez* y la *Goleta*, según modelos de D. Jacobo Vandergoten y D. Jaime Alemán, y las preciosísimas tapicerías del Rey Ciro, David y Salomón. Para abastecer de ejemplares la industria de que hablo, además de Vanlóo, Procacini, Vandergoten y Alemán, pusieron al servicio del Rey sus pinceles Hovasse, Amiconi y Corrado, que tomaron los asuntos de sus *cartones* de las estampas de Teniers y Wovermans. En la época de Carlos III fué cuando mayor número de paños salieron de la fábrica de Santa Bárbara, para la que pintaban entonces bajo los auspicios de Mengs, Antonio Velázquez, Andrés de la Calleja, Salvador Maella, Francisco y Ramón Bayeu, Andrés Ginés de Aguirre, Guillermo Anglois y Goya, quien desde 1776 hasta 1791 ejecutó cuarenta y cinco ejemplares, en los que no se sabe qué admirar más, si la brillantez del color y la belleza de la composición, ó el

---

(1) En 1730 mandó el Rey, por residir á la sazón en Sevilla, que se trasladara de la corte á orillas del Guadalquivir el maestro Jacobo con sus oficiales, á fin de fundar unos telares de alto lizo, los cuales dirigió hasta 1733. En este año volvieron SS. MM. á Madrid, y con ellos el nombrado maestro tapicero, quien instaló, por orden del Monarca, otra fábrica denominada de Santa Isabel, por existir en la calle del mismo nombre en 1580, según hemos visto, igual manufactura. Tuvo vida hasta 1744, en que se agregó á la de Santa Bárbara.

ingenio y novedad de los argumentos. Divinidades mitológicas, escenas de un paganismo híbrido en el siglo XVIII, emblemas, alegorías, asuntos cinegéticos inventaba para modelos el gusto académico y pseudo-clásico, en tanto que Goya reproducía la pradera de San Isidro en un día del Santo, ó la Plaza Mayor de Madrid en una víspera de Navidad, ó los alrededores de la Florida en una noche de San Antonio.

Con la *Merienda á orillas del Manzanares* y *El baile*, inició Goya brillantemente una serie de obras notables por su animación, vigor y vida, por su mágico color (acaso algo caliente á trozos, ó demasiado recargado de siena y ocre rojo) y buen dibujo.

Los que en pos de estos ejecutó son de inspiración muy diversa, y sólo algunos compiten con los anteriores. Cuéntase entre éstos *El puesto de loza*, en la Plaza de la Cebada. En su admirable fondo, destácase con toda verdad un coche, que marcha por la derecha, llevando una hermosa dama, que admiran dos militares sentados en unos ruedos felpudos; un valenciano aparece en primer término tratando, con dos señoras y una vieja, de la venta de unas tazas. ¡Modelo admirablemente concebido y mejor compuesto! Está pintado con finura y delicadeza de color, con desembarazo y maestría en las tintas, brillantez y viveza en las luces y trasparencia en las ropas. Sus *justos tonos* son de una riqueza incomparable.

Pero el lienzo de más gracia de toda la colección es, según el Sr. Cruzada, *La boda del lugar*, en el que despréndese toda una novela del estúpido y bienaventurado mozo vestido de caballero, que marcha al lado de la novia, fresca y avisada aldeana, llena de galas y de cintas, acompañada por el cura, los suegros y varias personas, y de la turba de chiquillos que gritan y cantan, saltan y bailan alrededor del gaitero del pueblo que va de-

lante. La intención, la naturalidad de la composición, la agrupación de las figuras, el color maravilloso, asombran en el modelo aludido. Le siguen en mérito el picaresco *Las mozas de cántaro*, en el que las garridas y hermosas muchachas, inocentes é incautas, forman contraste con la pérfida Celestina, que les habla al borde de la fuente; y el de *La gallina ciega ó del Cucharón*, que rebosa gracejo, y en el que se ve moverse el corro de alegres y alborozadas jóvenes, y se las oye reír é interpelar al audaz vendado, que intenta hacerlas sus víctimas. ¡Qué realismo tan encantador y tan de pura cepa! Tan encantador como el del lienzo *El Agosto*, que es el de mayor tamaño y el más bello á trozos de cuantos pintó Goya. Acaso este modelo supera al anterior por su variedad y armonía; y por él merece Goya el dictado de Teócrito, Virgilio y Garcilaso de la pintura. Se diría al contemplar la obra que el sol arde y asfixia con su lumbre, que los segadores materialmente se cimbrean mareados por el vino, y que en las gavillas hacinadas se oye el chirrido de alguna cigarra allí escondida. Los niños que ora lloran, ora juegan encima de las montañas de paja—escribe un crítico—parecen los unos, niños de Van-Dyck, y los otros de la expresiva mano que desprendiera el lloroso Ganímedes.

Los niños de la vejiga, Los niños de la fruta, Los niños á la soldadesca, Los niños del carretón, El columpio, El niño del árbol, El niño del pájaro, Los pobres, El balancín, Los zancos, El niño del cordero, Los chicos del árbol, Las gigantillas, El bebedor, El quitasol, La florera, acreditan que Goya interpretó con inefable amor y con gracia digna del Albano, de Rubens, de Corregio y de Murillo, la poesia de la niñez. La pícara alegría de los chiquillos pobres, y los encantos de los nacidos entre encajes, tradújolos Goya siempre con un acierto y una complacencia, que pregonan cuán amante era de la infancia el gran pintor, á quien veía-

sele con frecuencia rodeado de muchachos, en los alrededores de su casa del Manzanares, y en cuyas cartas dirigidas á sus hijos palpita el gozo del padre y el entusiasmo del que es amantísimo de los niños (1).

Los *cartones* que van citados y los titulados: *La riña en la venta nueva*, *Un paseo de Andalucía*, *La cometa*, *Los naipes*, *La prendería*, *El militar y la señora*, *La acerolera*, *El juego de pelota*, *Las lavanderas*, *El novillo*, *El perro*, *La fuente*, *Los guardas del tabaco*, *Los leñadores*, *El cantador*, *La cita*, *El médico*, *La vendimia*, *El herido*, *La nevada*, *El pelele* y *El ciego tocando la guitarra*, son los que el ilustre artista de Fuendetodos pintó para la manufactura tapicera (2).

---

(1) Correspondencia Zapater.

(2) Todos los indicados modelos, menos *Los niños del carretón*, *El cantador*, *El médico*, *Las gigantillas*, *El balancín* (que fueron robados al ocurrir la revolución de Setiembre, antes de incautarse de esta colección la Comisión del Museo de Tapices), *El perro*, *La fuente* (que no existían en Palacio, ni sus tapices), y *El niño del cordero* (que pertenecía á D. Livinio Stuik, director de la fábrica de Santa Bárbara), constituyen hoy una sección del Museo del Prado, denominada *Sala de Goya*.

Durante el reinado de D.ª Isabel II, el director de la Real Pinacoteca, D. Federico de Madrazo, pidió reiteradas veces á la Administración del Real Patrimonio, la extracción de los ejemplares de Goya, que yacían arrollados y en punible abandono en uno de los sótanos del *oficio de tapicería*, con el objeto de instalarlos en el regio Museo, después de convenientemente restaurados, forrados y colocados en bastidores. Sus nobles deseos no hallaron eco, y cupo á D. Gregorio Cruzada Villaamil la fortuna de redimir las obras de Goya del menosprecio de que eran víctimas. Este señor, que ejercía los cargos de inspector de Bellas Artes y Antigüedades, y jefe de la Comisión de inventarios de Palacio en 1869, logró de la Dirección del Patrimonio que fuesen puestos á disposición de la *Comisión del Museo de Tapices del Escorial*, creada por el Gobierno de la revolución, los ejemplares de los tapices de Goya, y esta comisión, con muy loable celo, después de atender á su restauración los mandó al Museo del Prado, después de declarado establecimiento nacional, para que allí se custodiasen.—Todos están pintados al óleo sobre imprimación roja.

Algunos más se le atribuyen, como por ejemplo, *El jardinero*, *El cazador* y *Los perros en trahilla*. Si no constase que éstos y algunos otros fueron pintados por don Francisco y D. Ramón Bayeu; si no existieran los lienzos que sirvieron de modelos, vacilaríamos al asignarles paternidad. Porque debe tenerse en cuenta que los ejemplares de Goya no tuvieron la suerte de ser reproducidos con fidelidad, mientras que los de otros maestros, que pintaron también asuntos de costumbres, ganaron muy mucho en la reproducción. Y he aquí una de las razones por que disminuyó el entusiasmo de Goya para abastecer de *cartones* á la Santa Bárbara.

El contrato aprobado en 28 de Agosto de 1774 estimuló á los hermanos Vandergoten á producir de prisa; y como el Rey no se reservó la facultad de inspección, y admitía todas las obras que le presentaban, convirtiéronse aquéllos en Jordanes de la tapicería. Disgustado el solitario de la Fuente de la Teja, empezó á entregar modelos de menos valor artístico que los que primeramente había ejecutado.

Justo es manifestar que Goya desconocía la industria de tapices, al empezar á ejercer el cargo que Mengs hubo de otorgarle, y que inauguró sus tareas pintando dos bellísimos cuadros, con más perfección de lo que merecía el objeto á que se les destinaba, con lo que creó dificultades á los oficiales de tapicería, más devotos del negocio que del arte. Pocos lienzos (no llegarían quizá á una docena), había pintado para los Vandergoten, cuando fué necesario devolverle un modelo (*El ciego tocando la guitarra*), que, con ser de singularísimo mérito, no podía trasladarse con éxito á los hilos de la urdimbre. Goya tuvo que corregirlo, acentuando todas las tintas y señalando con una línea blanca todos los contornos, para hacer factible su reproducción con las sedas y estambres por los altoliceros de la fábrica.

Este contratiempo no corrigió á Goya en su costum-

bre de no atenerse á la forma en que debía ejercitar sus pinceles para la manufactura de tapices. Por esto, la ejecución es tan diversa como diverso el entusiasmo, y, si éste es grande, poco importa á Goya el ejecutar el más hermoso lienzo, siquiera sufra después la desdicha de que lo profanen los oficiales de la fábrica, los cuales taparon figuras, pintando encima al temple arboles ó nubes, ó cualquier otro accidente que hiciera más fácil y más barato el tapiz, pues los modelos de Goya, según decían ellos, «eran majos y majas, con tantos adornos de cofias, cintas, carambas, gasas, alamares y otras menudencias, que se gasta en ellas mucho tiempo y paciencia, y no produce nada el trabajo» (1).

Desde 1777 hasta 1802, tejió la fábrica de Santa Bárbara los tapices de Goya en alto y bajo lizo, por existir en ella ambas clases de telares, y hasta 1832 han sido muchos de ellos reproducidos cuatro veces (2). Unos se se hallan en poder del Rey Leopoldo de Bélgica, regalados por doña Isabel II, y la mayor parte adornan los reales palacios del Pardo, del Escorial y de Madrid (3).

---

(1) Arch. de Pal.

(2) He aquí los nombres de los oficiales que tejieron los tapices.—*Altolizeros*: D. Manuel Sánchez, D. Francisco Alonso, D. Tomás de Castillo, D. Antonio Moreno, D. B. González, D. Manuel Hurtado, D. Diego Belinchón, D. Santiago Amoroso, D. Eusebio Candamo, D. Nicolás Bream, D. Manuel Large y D. Miguel Noyal.—*Bajoliceros*: D. Antonio Puñadas, D. José Escalante, D. Pedro Guerra, D. Franciscc Carrillo, D. Diego García, D. José Sánchez, D. Francisco Conde, D. José Avecilla, D. Manuel Palacios, Enrique Vandingan y N. Vambas.—(Arch. de Pal.)

(3) Tejieron también los telares de Santa Bárbara algunas alfombras, cuyos modelos fueron ejecutados por D. Francisco Goya, según se desprende del siguiente documento:

«Excmo. Sr.: Con esta fecha comunico á los pintores de cámara, don Francisco Goya y D. Mariano Maella, la Real orden siguiente: Conformándose el Rey con lo propuesto por Vm., se ha servido mandar que los pin-

tores adornistas que gozan sueldo, hagan los dibujos de alfombras que han de presentarse á S. M., bajo la dirección de Vm., cuidando de darles las ideas del mejor gusto, y rectificando las que presenten si no estuvieren conformes. Lo traslado á V. E. de Real orden para su inteligencia. Dios, etc. Aranjuez 27 de Marzo de 1800.—Miguel Cayetano Soler.—Sr. Mayordomo mayor.»—(Arch. de la Real Casa.)





CAPÍTULO X

LOS GRABADOS

SUMARIO: I. Estima y elogio que se hace de ellos por su peregrino mérito.—Iguala éste al de las más famosas aguas fuertes, incluso las de Rembrandt.—Semejanza de genio entre las estampas de éste y las de Goya.—Identidad de procedimientos.—Las mismas bellezas y defectos. —Audacia del modo que empleó Goya en la ejecución del *Coloso*, la más notable de sus estampas, bajo este punto de vista.—*El agarrotado* y *Los prisioneros*.—Sentido filosófico de las aguas fuertes de Goya.—Ellas justifican el título de innovador y revolucionario que en la esfera del arte se aplica al célebre aragonés.—Pero no fué un revolucionario é innovador en el sentido vulgar de estos vocablos.—Convirtió su punta en ariete destructor del vicio y de las preocupaciones de la vanidad, pero no se dió cuenta de la trascendentalidad de su obra.—Lo cual no amengua su mérito, y es circunstancia que concurre en muchas producciones del humano ingenio —Pruébase con argumentos históricos.—Goya se inspiró en su época, y, con sólo copiarla su numen satírico, hizo de sus aguas fuertes la obra de un revolucionario.—II. Juicio de las cuatro series de grabados de Goya.—*La tauromaquia*.—Su originalidad y su mérito.—Diferencia reconocida en la ejecución de los pliegos de este cuaderno.—Época en que se grabó.—Los tres estados de los cobres.—Ediciones.—*Los desastres de la guerra*.—Simpatía y nobleza del asunto.—Años en que se hizo la serie.—Su examen.—Descripción del ejemplar de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez.—Edición de la Real Academia de San Fernando.—Juicio que á ésta merece la colección.—Asuntos de algunos de los cobres más propios de otras series.—*Los*

proverbios.—Su argumento.—Juicio de la obra y sus ediciones.—*Los Caprichos*.—Ediciones hechas de esta colección.—Su juicio.—Su asunto. —Documentos que nos ayudan en la interpretación de éste.—Clasificación de los pliegos.—Sátiras de costumbres de la época, de instituciones y personalidades.—Compárase el genio de Goya, grabador, con el de William Hogarth.—Igualdad de asuntos en las obras de uno y otro. —Desenvolvimiento é intencionalidad análogos.

I

LAS obras más populares y más alabadas de Goya son sus aguas fuertes. Ni sus grandes frescos y lienzos religiosos, ni sus cuadros de costumbres, ni sus pinturas de historia, reproducen la alteza del insigne artista, como sus grabados; en los que el aragonés insigne muéstrasenos tan severo Aristarco del vicio, tan filosófico que, en práctica y en espíritu, ennoblece el arte de Durero, Penz de Nuremberg, Beham, Aldegrever, Bry, Merian y Hollar.

Digno émulo es Rembrandt de Goya. El artista holandés, bizarro innovador en el arte, no se atuvo á procedimiento alguno, clásico ó académico, al ejecutar sus estampas. Son éstas, según dice el inteligente D. Domingo Martínez, un conjunto de buriladas chocándose entre sí, de rasgos sin método, ni regularidad; pero con tal valentía y produciendo un efecto tan picante, que arrebata á los entendidos, considerando que él, más que ningún otro, se acerca al verdadero carácter del grabado, que representa los objetos por la luz y la sombra. Descúbrese en ellas, escribe el citado grabador, un toque fácil y atrevido y una peregrina inteligencia para buscar las luces; la punta, libre é indecisa al parecer, no traza línea alguna que no sea un golpe maestro, y su pintoresco y encantador desorden, produce de

una manera sorprendente el color, la entonación y el seductor efecto que campea en todos sus pliegos; en la ejecución se ve un estilo perfectamente nuevo y peculiar, unas veces brusco, otras delicado; la dirección de las líneas nunca sigue una marcha regular, sino que se cruzan en todos sentidos, resultando de este desorden una rara é inimitable armonía (1). Sin supresión ninguna parcial de este juicio, acerca del ilustre artista de La Haya, pueden sus palabras todas aplicarse á la obra grabada de Goya, como si se hubiera escrito á la vista de las estampas que éste ejecutó. De genio poderoso, de carácter uraño, conculcador de toda autoridad, olvidadizo ó despreciador de toda regla, é ignorante de muchas cosas, y sabedor de otras por sólo su intuición poderosísima, era el pintor del Norte. Y era el artista de Fuendetodos igualmente enemigo de lo tradicional, díscolo y descontentadizo, opuesto enérgicamente al Código del antiguo y, á fuer de privilegiado numen, sabía lo que con el estudio jamás hubiera aprendido. Ambos tenían, pues, que revelar en sus grabados, hechos por el mismo procedimiento, sus cualidades geniales idénticas.

Nada más excéntrico que el estilo de Goya; nada más inimitable por lo peligroso de la ejecución. La verdad y naturalidad de Fernando Boll, el movimiento y vida de Lievens y Konninck, la expresión y encanto de Wan Vliet, discípulos gloriosos de Rembrandt, vienen á la memoria contemplando las producciones del ilustre aguafortista aragonés. Admírase en sus estampas la ciencia no adquirida y sí espontánea del claro oscuro, y la degradación de

---

(1) La estampa que más subido precio ha tenido hasta hoy, ha sido el retrato de Petrus Van Tol, (Dr. Arnoldo Thollincx), de Rembrandt, adquirida por Mr. Clement, á nombre del conocido *amateur* de Rouen monsieur Dutruit, en 1.510 libras esterlinas, en el salón de Mss. Sotheby, de Londres, Mayo de 1883.

las tintas, y el empeño en simplificar el detalle, produciendo el efecto con una sobriedad maravillosa de toques intensos y valientes. El *aqua tinta* en cuyo procedimiento mixto tiene Goya el privilegio de haber sido el español primero que lo puso en práctica, le proporciona el medio para dar ese vigoroso efecto de la luz y la sombra: y con el uso ingrato y difícil de esa ayuda, de que tanto se valieron ventajosamente Debucourt y demás *petits maîtres* del siglo XVIII, obtiene, después que su punta ligera, fácil y desordenada ha hecho el contorno y relieve, la animación vibrante, que es la nota peregrina de las láminas *goyescas*. Una mancha negra, un rasgo que parece hecho al descuido, son el talismán de que se sirve el maestro para dar el acento imperioso y sorprendente á muchos de sus grabados. ¡Cuánto de original y peregrino le sugirió su fecunda imaginación, en recursos para producir impresión pasmosa! Bajo este punto de vista, maravilla la contemplación del grabado *El coloso*, verdadero *tour de force*, como escribía el académico Carderera, por la audacia del procedimiento (1). Valido de éste obtuvo Goya los misteriosos y pálidos reflejos de la luna, é imprimió á su estampa la fantástica luz que, en las calurosas noches estivales, envían las estrellas por entre los girones de las amenazadoras nubes de tormenta. Y pudo, de igual suerte, dar, á la extraña figura de aquel gigante de musculatura hercúlea y fiera fisonomía, su atmósfera propia y su escenario adecuado, en el mundo de diminutas poblaciones é insignificantes sinuosidades de terreno, sobre que descansa. La fantasía ardiente

---

(1) Goya commença par noircir son cuivre, avec de l'acide nitrique; puis, une fois attaqué, il fit, plan par plan, sortir le dessin qu'l meditait en retirant les lumières, puis les demi teintes.—*Gazette des Beaux-Arts. Septembre, 1863.*

y privilegiada de Goya no encontró obstáculo en el modo material al ejecutar este trabajo; antes, por el contrario, le fué auxiliar poderoso para exteriorizar su concepción, la atrevida manera peculiar suya. Su estilo dota igualmente á la estampa *El agarrotado*, de un tono sombrío y tétrico. ¡Oh! ¡qué emoción tan terrible produce, sentada la figura en el fatal banquillo, rígidos los miembros, crispadas las manos, que aún sostienen la insignia consoladora del cristiano, é iluminada la horrible fisonomía por la luz amarillenta de un cirio y los primeros resplandores del sol que nace! Sin embargo, entre las estampas de Goya, por su espíritu y por su ejecución, sobresalen las tres en que, tomando por asunto al condenado á sufrir en las cárceles las crueldades de los hombres ó el castigo de sus culpas, hizo gala de un correctísimo dibujo, una punta segura y delicada, á la vez que libre y espontánea. Estas aguas fuertes son dignas de figurar al lado del *Abraham despidiendo á Agar*, del *Tránsito de Nuestra Señora*, del *Descendimiento* y de la llamada de los *Cien Florines*, que brotaron de manos del insigne Rembrandt. Los tres pliegos de *Los Prisioneros* bastarían por sí solos á la gloria de Goya, como grabador al agua fuerte, inspirado y celebérrimo. Y bastarían por el fin humano á que tales obras responden.

¡Ah! Goya era, además de un insigne artista, un pensador que se adelantó á su época, en cuyas páginas ora satíricas, ora elegiacas se conocen, con la fidelidad que en las de Marcial la Roma de la decadencia y que á Felipe II en los retratos de Pantoja, las alegrías, las sonrisas, las pasiones, los placeres, los vicios de la hez de la sociedad, existente en el crepúsculo vespertino del pasado siglo, y en la hora del alba del actual, y la bondad del pueblo del Dos de Mayo, tan apegado á sus trajes y costumbres como á sus instituciones. Fantástico, minucioso, exacto, moralista, como Hogarth, Goya, mordaz y malicioso como Bambury y Cruis-

hanck, tan extravagante como Callot (1), aunque no tan claro, profundo y filosófico siempre; en todos los tiempos, cuando se hable de los comienzos de este siglo, han de recordarse los nobles gritos de venganza que salen de lós *Desastres de la guerra*, con la poesía que vierte lágrimas el mármol en el rostro del Laoconte, las sanas lecciones de moral, que se desprenden de la sátira de sus *Caprichos* y sus *Proverbios*, y el sello impreso en su *Tauromaquia*, que es al pintor de Carlos IV lo que las escenas de la vida del bandolero á Salvator Rosa, lo que sus novelas ejemplares á Miguel de Cervantes, así como el pintor de Carlos IV es á nuestro antiguo arte, lo que á la ciencia y civilización clásicas el eximio San Isidoro de Sevilla. Goya reprodujo en muchos de sus grabados al torero, al majo, al fraile, á la manola, al contrabandista, á la hechicera, al ladrón, al rufian, á la celestina, al alguacil de la España de la alborada de esta centuria décimononona; y luchó ¡él solo! con la superstición, con la ignorancia y la hipocresía, con el vicio y las preocupaciones de una sociedad corrompida, y escribió las crónicas de su tiempo para servir á las ideas y creencias modernas. Y he aquí que el artista de Fuendetodos fué un gran revolucionario, uno de los símbolos del siglo de Aranda, Olavide, Jove-Llanos, Feijóo y Campomanes, uno de los hombres que, juzgando frío y desierto de ideales el cielo del pasado, convirtiendo á los personajes de su tiempo en personajes de sus obras, trasformó su época. ¿Quién duda, pues, que marca una jornada brillantísima en la historia del arte ibero? ¿Quién, que inauguró una edad que aún preside? ¿Quién, que sus ideas forman la estrella matutina de tiempos que están aún presen-

---

(1) Les | Miseres et les | Mal-hevres | De la guerre | Representez Par Iacques Callot | Noble Lorrain | Et mis en lumiere par Israel | son amy | A Paris | 1633 | Auec Priuilege du Roi.

tes en la historia? ¿Y quién, por último, negará que sus lienzos y sus cobres son la cubierta del féretro de oro, que guarda los restos de la sociedad enterrada en el hoyo resultante al arrancarse, herida por el rayo de las nuevas ideas, la vieja encina de las edades que ya fueron? No es esto asegurar que Goya fuese un demagogo, ni un político en el vulgar sentido de estas palabras; mas ¿quién no reconocerá que tienen una fuerza destructora, no menos eficaz que en otros días, la mágica lira de Ariosto, las simbólicas figuras que trazaba el artista de los *Caprichos* y *Proverbios* en instantes de verdadera fiebre, aquellas figuras siniestras como el remordimiento, tétricas como las sombras, extrañas y simbólicas todas? ¿Quién negará la reivindicación hecha, por nuestro egregio maestro, de la sociedad y de la realidad contra los falsos éxtasis de un pervertido arte académico? Que Goya no buscaba la gloria del hombre político, cierto. Que consagró su actividad á buscar la belleza para corporizar sus sentimientos, cierto. Y cierto también que no se propuso, como fin único y deliberadamente, endoctrinar á las gentes; pero su intuición poderosísima le hizo sorprender misterios y leyes en los océanos de lo absoluto, y le dió vuelos para tocar en lo divino. Nada se propuso enseñar Virgilio en su égloga cuarta, y no obstante, tan bello cántico es una preciosa profecía; nada se propuso enseñar el desconocido arquitecto que abrió la delicada rosa de piedra, que florece entre los arreboles del aire en la bordada aguja de la catedral gótica, y la catedral gótica enseña tanto como Santo Tomás y San Buenaventura qué espíritu informaba á la Edad Media; nada, nada se propuso enseñar el que alzase el capitolio de Wáshington, y el capitolio de Wáshington es toda la arquitectura indígena de un pueblo sin historia, que tiene en sus aguas la estela de la Flor de Mayo, y en los luceros que tachonan su azul bóveda, las ruedecillas que hilaron la seda de la milocha de Franklin. Nada, en manera

alguna, se propuso enseñar el sublime poeta, cuyo centenario celebró con gran pompa no há muchos años España; y, sin embargo, los dramas del descendiente insigne de Lope son un álbum en el que hállanse dibujadas las costumbres, hábitos y usos del siglo XVII, un órgano maravilloso que nos hace oír el gemido del dolor y las armonías de las esperanzas de aquella época, el retrato de una sociedad, la monumental trasformación de los ideales de ésta. Y nada, por último, se propuso enseñar Goya, y si la España de fines del siglo pasado y comienzos de éste se perdiese, ó se rasgasen las páginas escritas por sus historiadores ó desapareciesen, al modo que la estatua clásica en la Edad Media, las creaciones de sus artistas, bastaría para vivir eternamente el que se salvaran las obras del genio aragonés, y sobre todo, sus cuatro series de grabados.

II

Cuatro, acabo de decir, son las distintas series que grabó Goya, en las cuales ha dejado el testimonio de su exclusiva, privilegiada é inimitable personalidad, como aguafortista, y las memorias histórico-sociales de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, con todos los colores y notas de las pintorescas y singulares costumbres de aquel tiempo, y con toda la realidad tristísima y vergonzosa de la decadencia moral de la España de entonces. En la *Tauromaquia* copió el pintor de Fuendetodos las diversas fases que reviste la lidia, y las dotes en que sobresalían los diestros más afamados. Y ora su punta toma por motivo las bárbaras temeridades del torero aragonés Martincho, que mataba la fiera, sujetos á sus pies pesados grillos, y sin más defensa que un

sombrero de anchas alas en su mano izquierda; ora el arrojo de Mariano Ceballos (*el Indio*), que, montado sobre un toro, quebraba rejones en el que se lidiaba; ya las hábiles y graciosas suertes del estudiante de Falces y de Juanito Apiñani, ó las más aplaudidas y *clásicas* de Pedro Romero y Joseph Delgado; ya la cogida del último ó las desgracias acaecidas en el tendido de la Plaza de Madrid el día de la muerte del alcalde de Torrejón.

El dibujo en los treinta y tres pliegos, de que se compone la serie, sumamente ligero y fácil, es con frecuencia muy inferior al de otras producciones de Goya, y, el de las primeras láminas, de mérito distinto al de las últimas. Unas y otras distínguense en la ejecución del grabado, lo cual induce á suponer que no son de la misma fecha. La 19, la 28 y la 31 pertenecen al año 1815.

Tres distintos estados han sufrido los cobres de la *Tauromaquia*: es el primero, el ensayo del agua fuerte pura, sin ningún procedimien tomixto; el segundo, con el *aquatinta*, sin haber grabado en el ángulo superior derecho de la plancha el número de orden, y el tercero, con esta pequeña variante (1).

Tres son, asimismo, las ediciones de este cuaderno. La primera de ellas quizás se hiciese bajo la dirección de Goya, pero no se puso á la venta hasta después de su muerte. La circulación de ejemplares fué escasa, por lo que no es fácil saber ni aproximadamente el número que salió de los talleres. El papel empleado que lleva las marcas: *Serra, Morato, Nolo*, es bastante grueso, no engomado, y las líneas del molde y los nervios vense con mucha perfección. Acompaña á las aguas fuertes una hoja de papel de hilo, á cuyo

---

(1) «Nous connaissons, dice Mr. Lefort, quelques rarissimes epreuves d'essai, avant certains travaux de pointe seche, qui se placeraient entre le deuxieme et le troisieme état.»

través se lee: *Bartolomé Moncelos*, y en la que están impresos numerados los títulos de cada una de las láminas, con el letrero siguiente:—«*Treinta y tres estampas que representan diferentes suertes y actitudes del arte de lidiar los toros inventadas y grabadas al agua fuerte por D. Francisco de Goya y Lucientes.*» (1) La segunda edición ha sido hecha por el establecimiento calcográfico nacional, en papel muy blanco y con el retrato de Goya en el cartón de las tapas. Lleva el título siguiente: «*Colección de las diferentes suertes y actitudes del arte de lidiar los toros inventadas y grabadas al agua fuerte por Goya. Madrid, 1855. Estampado en la Calcografía de la imprenta nacional.*» A la espalda de la cubierta se lee el argumento de cada una de las láminas.—En esta tirada se ha querido obligar á las planchas demasiado, dando al olvido lo que el *aqua tinta* puede resistir, y de aquí que hayan resultado las estampas con muy notorios defectos; ó abundando en oscuros y en manchas que disuenan ostensiblemente, ó con la desigualdad diáfana que origina la fatiga del cobre. La tercera y más reciente edición de *La Tauromaquia* débese al entendido y esmerado editor parisién Mr. E. Loizellet (rue des Beaux-arts, 12), el cual ha reproducido el cuaderno, titulándolo «*La Taureaumachie, recueil de quarente etampes inventées et gravées à l'eau forte par D. Francisco Goya y Lucientes. Paris, Loizellet, s. a.* Como se ve, hase aumentado la serie en esta edición con siete láminas inéditas, las que estaban grabadas en el reverso de otros tantos cobres de los treinta y tres conocidos. Sin duda, no fueron muy del agrado de Goya, pues no hizo de ellos más que rarísimas pruebas. Mr. Loizellet, quien para dicha de las bellas artes, adquirió esta obra del ilustre Rem-

(1) Estos ejemplares son sumamente raros. El aprecio que de ellos se hace lo revela el precio que tienen en el comercio. En la venta de His de la Salle, 306 francos; en la de Villot, 225, y en la de Solar, 316.

brandt español, ha grabado al agua fuerte la cubierta del cuaderno, y ha unido á éste una explicación de los números que contiene.

Compite en originalidad con *La Tauromaquia*, y la supera en mérito por el asunto y el procedimiento, la colección *Los desastres de la guerra*.—Goya, que, apesar de haber sido pintor de José Bonaparte, era español hasta el delirio en ocasiones, no pudo presenciar sin espanto é indignación los crueles dramas de que fué teatro Madrid en los años de la invasión francesa. Había pintado con energía é imperioso acento dos escenas que horroriza sólo el recordarlas; mas, no satisfecho el deseo del egregio artista de perpetuar la epopeya del heroísmo hispano, en 1810 (1), comenzó á trazar una serie de grabados, en los que reprodujo con la espontaneidad de un sentimiento real y vivo (viceversa de Callot en sus célebres estampas, que parecen grabadas por un solemne cómico), la lucha que el pueblo sostuvo en contra de las tropas, mil veces coronadas por la victoria. Todas las tristes y abominables escenas de aquella tragedia viva cayeron bajo el dominio del enérgico grabador: el heroísmo de las mujeres y de la manolería, que sin otras armas que el hacha y el cuchillo, la piedra ó el palo, acometían furiosos á los dragones y los mamelucos; la intrépida audacia de los que pelearon al lado de los mártires del Dos de Mayo en las calles de San Pedro la Nueva y de San Miguel y San José; el arrojo varonil de aquellas hembras que arrebataban la mecha de manos de los artilleros muertos, para dar fuego á los bronces; la firme resolución de los imberbes que caían defendiendo la honra de la patria, bárbaramente mancillada por hordas de salvaje soldadesca, que profanaron la ancianidad indefensa, la niña candorosa é inofensiva, de las doncellas que no pa-

(1) Fecha que se lee en los cobres números 22 y 27.

garon con la vida el ser fortalezas inexpugnables. Y perpetuó las horribles saturnales con que recordó el ejército napoleónico las escenas del Corpus de Sangre de Barcelona, descritas por el austerísimo y elocuente historiador Melo; y la noche infausta del 3 de Mayo, y la linterna sorda, y los farolillos de aceite que presenciaron crueles fusilamientos, y la espantosa agonía de los que, heridos por el plomo, revolvíanse entre charcos de sangre. El cuaderno *Los desastres de la guerra* ocupó á Goya hasta 1820, en que fueron grabadas algunas de las láminas, según se deduce de su comparación con otras que llevan la fecha de años anteriores. El número de planchas que compuso Goya fueron ochenta y dos, pues aunque en el ejemplar de Ceán Bermúdez se dice ochenta y cinco, van incluídos en la cifra *Los Prisioneros*, de cuya obra he hablado. El ejemplar á que acabo de referirme—que perteneció al célebre y diligente crítico de bellas artes citado, pasó después á poder del Sr. Carderera, y por último, lo adquirió el Estado—hízose bajo la dirección de Goya, quien lo regaló á don Juan Agustín, para que censurase los epígrafes y ordenase las pruebas convenientemente. Más bien que un ejemplar (pues no se hizo tirada alguna de la colección en los días del maestro), es un conjunto de pruebas de todos los cobres. Lo único que de los años de Goya hállase de esta serie, son pruebas esparcidas, muy difíciles de adquirir, hechas en papel de hilo no engomado, en que se conocen perfectamente los nervios, y las líneas, y la marca *Serra* á su través.

En el cuaderno nombrado léese este título que escribió Ceán: *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra á España con Bonaparte, y otros caprichos enfáticos en 85 estampas inventadas, dibujadas y grabadas por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes.—En Madrid.*

En realidad, *Los desastres de la guerra* permanecieron

desconocidos hasta que la Real Academia de San Fernando, con meritísimo celo por todo lo que á su instituto concierne, adquirió ochenta cobres de la serie, admirablemente conservados, propiedad de D. Román Garreta, y que procedían de D. Javier de Goya, é hizo una tirada de 500 ejemplares en papel marquilla blanco, de bastante cuerpo, con la marca *I. G. O.* y tituló la obra: *Los desastres de la guerra, colección de ochenta láminas inventadas y grabadas al agua fuerte por D. Francisco Goya.—Publícala la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando.—Madrid 1863.*—La parte material revela exquisito cuidado; unos cuantos ejemplares carecen de epígrafes, y diferéncianse varios entre sí, por el tono de la tinta. Unos tienen cubiertas de cartón, y otros están divididos en ocho distintos cuadernos de diez estampas, con cubiertas de papel. La Academia ha alterado en los cobres los números de orden del ejemplar de Ceán Bermúdez. En la edición, detrás de la portada, cuyo letrero he copiado, sigue una hoja en la cual se ha impreso una breve nota biográfica, después de las siguientes líneas: «La colección que Goya designó con el nombre de *Estragos* ó *Desastres de la guerra*, es sin disputa una de las más notables que en este género produjo: en ella se descubre todo el brío de su fogosa imaginación, exaltada y sobreexcitada por un vivo sentimiento de patriotismo, en aquellos terribles momentos en que, una injusta invasión extranjera, pretendía humillar el orgullo y altivez característicos del nombre castellano; ¿qué mucho, pues, que un español, un aragonés, y un hombre del carácter duro é independiente de Goya se dejase arrastrar muchas veces hasta la exageración y la caricatura?» «En cambio respira esta obra novedad en los asuntos, originalidad en los tipos, fuego en la composición, valentía y seguridad en la mancha, decisión, y hasta finura en el dibujo.» «Para que no falte nada á esta singular colec-

ción, las leyendas puestas á cada lámina son otro rasgo más del genio de su autor; concisas, incisivas y picantes añaden carácter, si añadírselo es posible, á lo que ya consignó el lápiz del artista; una breve frase y á veces una palabra sola, revelan con su misma rapidez la idea fugaz que su mente concibiera en un momento y su mano representara en poco más de otro.....»

Estas líneas muy bien pudieran haber brotado de la autorizada pluma del autor de la *Iconografía española*.

Las láminas 40, 61, 66 hasta la 80 y algunas más, son peculiares de otras colecciones de Goya, y no de la en que están incluídas. A ellas debe referirse el título que escribió el autor del *Diccionario de los profesores de Bellas Artes*, para su ejemplar, en la parte que dice: *y otros caprichos enfáticos*, porque su asunto figurativo y simbólico, confuso ó inexplicable, no es, en realidad, sino uno de los varios aspectos de la sátira de *Los Proverbios* y de *Los Caprichos*.

Concretándonos ahora á la primera de estas dos colecciones, difícil es determinar el asunto de cada una de sus estampas, si bien se deja entrever el lápiz del moralista, que no respetaba la falta, ni en el eclesiástico, ni en el político, ni en el militar, cualquiera que fuese su rango ó categoría. Aguas fuertes ejecutadas en diversos años de la vejez por Goya y á las que intituló *Sueños*, hoy forman un cuaderno de 18 láminas, que la Academia de San Fernando ha publicado en folio apaisado, con este letrero: *Los Proverbios: colección de diez y ocho láminas inventadas y grabadas la agua fuerte por D. Francisco Goya. Publícala la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. Madrid 1864.* Sin numeración por asuntos, y sin epígrafes las obras, es difícil su interpretación. Goya apenas si ha dejado escrito de su letra, en alguna de las pruebas de su tiempo, una simple y oscura frase que ayude algo al que intenta conocer la idea del autor. Sí, se descubre en *Los Proverbios*,

aunque sin puntualización, además del moralista, al satírico, al observador profundo, al numen fantástico, que en una alegoría, ó encierra la lección cáustica para el lascivo, el hipócrita, el avaro, el vicioso, en una palabra, ó traza un conjunto de líneas indescifrables, sin objeto, sin fin determinado, pero que producen la impresión de lo terrible y de lo desconocido.

Consideradas estas producciones en su parte material, hay que advertir que no puede formarse juicio por las estampas de la Academia, hechas en papel fuerte engomado, de la marca I. G. O, y de cuya colección se hizo una tirada de 250 ejemplares, ni tampoco por las láminas que en 1850, en escaso número, hoy bastante raras, tiró el propietario de los cobres, en papel algo verdoso ó amarillento, más ó menos oscuro y sin marca alguna ostensible. Para poder juzgar con acierto de *Los Proverbios*, se ha menester examinar las pruebas escasísimas que, en papel de hilo no engomado, muy visibles las líneas y nervios perpendiculares, y con las marcas *Serra*, *Morato*, *Nolo*, se hicieron en los días de Goya. En estas se ve que no fué el pensamiento de su autor el abusar del *aquatinta*, cual en las posteriores estampas se observa, pues algunas de aquellas pruebas sólo están tocadas ligeramente para producir un efecto más picante en las luces. Son casi todas aguas fuertes puras. Es indiscutible, sin embargo, que en las estampas contemporáneas de Goya, es grande el demérito que las afea. Su dibujo es incorrecto y olvidadizo en ocasiones, hasta de los rudimentos del arte del diseño. El contraste luminoso que tan felizmente imprimía Goya á sus grabados, en los de esta serie es inhábil y carece del atractivo que es peculiar del Rembrandt aragonés. Empero, hay en las primeras pruebas de *Los Proverbios* rasgos de singular mérito, aunque muchas desigualdades de mano; la lámina XIII del cuaderno es de un dibujo superior al de las demás, y de

tono simpático, y de impresión muy bien sostenida con el procedimiento. La mala obra hecha en 1850 con los cobres, que, oxidados, corroídos y manchados por la indocta dirección de aquella primera tirada, adquirió luego la Academia, nos impiden poder hoy apreciar los rasgos estimables, con que brinda al crítico la serie en que me ocupo, y que el grabado moderno nos ha dado á conocer mixtificando el carácter que Goya quiso imprimir á sus creaciones.

Más fortuna que á *Los Proverbios* ha cabido á *Los Caprichos*.

Tres ediciones se han hecho de esta serie, y dos de ellas esmeradísimas. La primera, dirigida por el autor,—quien por sí mismo obtuvo las pruebas de todos los cobres,—apareció en 1802. Formáronla ochenta estampas reunidas en un volumen en cuarto. En los años 96 y 97 habían circulado ya setenta y dos láminas de la colección. El papel empleado es de bastante cuerpo, sin marca visible, conociéndose en él los nervios y las líneas de la máquina, y la tinta de un tono rojizo. Adquiridos los cobres por el Estado en 1803 (Real orden fecha 6 de Octubre), y entregada *la partida de estampas que tenía tiradas Goya á prevención, en número de 240 ejemplares*, á la Real Calcografía; ésta en 1806 y 1807 publicó por segunda vez las célebres aguas fuertes, en papel idéntico al de la primera edición, con tinta negra. El mejor elogio que puede hacerse de esta tirada de *Los Caprichos*, es decir que se hizo bajo el cuidado y consejos del inmortal maestro que, en la copia del *cuadro de las Aguas*, de Murillo, por el dibujo correctísimo, por la delicadeza y la entonación, colocóse á nivel de los Bartolozzi y los Volpato. No puede decirse lo mismo de la tercera y última tirada hecha, asimismo en 1856, en el establecimiento calcográfico nacional, en pliegos de papel blanco, reunidos en un tomo encartonado, en cuya cubierta va repetido el retrato del autor, *de gesto satírico*,

como decía él mismo. Fatigados ya los cobres, profundamente alterados y corroídos algunos, quien intente conocer la obra de Goya, mal podrá realizar sus deseos en estos cuadernos. La más cuidadosa é ilustrada dirección no hubiera sido suficiente á dotar á las estampas de perfección (1).

Goya empleó en *Los Caprichos* el *aquatinta*, con un inteligente abandono y una artística espontaneidad, y alguna vez, aunque rara, dejó algún rasgo de punta seca. Casi pudiera asegurarse, á no parar bien la atención, que no retocó los cobres de la serie (2). Estos son ejemplos de la maestría de Goya en el dibujo, y de que si, con los recursos del colorido extraordinario, no le podían resultar fallidos los toques de media luz y de contraste, con pocas líneas también, sin mancha alguna, sabía dar su expresión correcta á cualquier fisonomía. Como aguas fuertes, empero, *Los Caprichos* son muy reprochables á veces, aunque el genio del maestro suplía lo que su habilidad le negaba.

El aprecio y boga de este cuaderno, su mérito principalísimo, consiste en el asunto y en la intención. Libro de moral, poema satírico, libelo ó *pamphlet*, según la hoja que contemplamos, critica el crimen, la superstición, el

---

(1) En el salón Drouot de París (1856), entre los cuadros de dos galerías muy conocidas de Madrid que estaban á la venta, había ochenta atribuídos á Goya, cuyos asuntos eran los mismos de cada una de las láminas de *Los Caprichos*. Aunque un pincel diestro había imitado la manera y estilo del célebre artista, y la noticia de que éste había grabado su más conocida y notable serie á la vista de aquellos lienzos, cundió entre aficionados é inteligentes; descubrióse bien pronto que las obras eran apócrifas, y se obligó al expositor á confesar la farsa ó á retirar la colección. Mr. Matheron, que es quien da esta noticia, dice que aquél optó por comprar las obras á su cuenta en 3.450 francos.

(2) Los estados, pues, que reconocemos de las planchas, refiérense sólo á la letra y el número.

vicio, la fealdad abominable de la corte y del Gobierno, de los eclesiásticos y altos personajes. *Los Caprichos* son la obra de un hombre que, entre el oleaje de pasiones encontradas y de incautos deseos, de ambiciones y de rencores desatados en su tiempo, miraba desde su soledad á aquella generación decrépita, que empujaba al abismo las viejas instituciones.

La intención, velada ú oculta de esta obra, sería para nosotros muchas veces incomprensible, cual con los pliegos de *Los Proverbios* acontece, si Goya no nos hubiera dejado escritos, de su puño y letra, los comentarios á cada uno de sus cobres. Son, es verdad, una mayor ampliación del letrero que el pliego lleva, ó sea una nueva forma del enigma ó de la alegoría retórica; pero es verdad también que dan á la crítica nuevo y más espacioso campo en que ejercitar su empirismo y su juicio. Dos distintos manuscritos hay explicando *Los Caprichos*. Uno de ellos, cuyo original, de propia mano del maestro, he visto entre los papeles que pertenecieron al benemérito D. Valentin Carderera, y del que he sacado la copia que ilustra el catálogo de las obras, distínguese por su mesura y buen juicio. Al lado de estos comentos, que quizá Goya tuvo intención de poner al pie de sus aguas fuertes, la otra explicación es una desvergonzada glosa. La copia que poseo procedente de la de Adelardo Lopez de Ayala, es como el original de donde procede, defectuosa y mendaz y sin duda una copia sacada de otra copia, cual la publicada en su libro por Mr. Lefort, al que debemos un curiosísimo apunte, que el insigne crítico hubo de encontrar en un ejemplar de la primera edición de *Los Caprichos*, y que debió ser escrito por alguno que conociera á fondo la sociedad en que vivía, al pintor y á los principales personajes.

Merced á esos escritos podemos definir con exactitud las especies diversas de argumentos que en los pliegos de *Los*

Caprichos desenvolvió el buril de Goya. La predilección y confianza con que María Luisa distinguió y encumbró al guardia de Corps, que fué príncipe, generalísimo y primer Ministro á los veinte y cinco años; la ceguera y obsesión de aquella muger apasionada y de imaginación viva, y la ingratitud del valido hacia la Reina, que maltrató en ocasiones; el triste papel reservado al Monarca que regía la nación de los Cides y Paredes, y las disensiones y gravísimos disgustos habidos con su hijo á causa de los desapoderados deseos de éste; la ciencia gárrula de D. Mariano Luis de Urquijo, secretario interino de Estado, y la política de su rival el envilecido Ministro Caballero, los rasgos característicos de D. Tomás Morla, del Duque del Parque, de Carnicero, de Galinsoya y de otras célebres personalidades de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, la corrupción de las decadentes órdenes monásticas, la gula, la avaricia y la hipocresía de los eclesiásticos, la ambición de los jueces, adoradores del medro y de aquellos procuradores que, como diría D. Francisco de Quevedo, solo procuraban para sí mismos, dieron asuntos al cáustico y epigramático buril del hijo de Fuendetodos. Y de igual suerte los usos y costumbres de entonces, las meriendas de la gente aristocrática con majos y manolos, y sus travesuras en la pradera del Canal ó en la Florida, las celebradas orgías de la Prado ó de Pepa González...

He aquí que Goya en *Los Caprichos* escribió el testamento de una era histórica al modo que Villiam Hogarth. ¡Cuántos puntos de contacto hay entre la misión que cumplieron el pintor hispano y el pintor inglés! Sajón hasta lo más íntimo de su arte éste, profunda y esencialmente español aquél, tienen ambos grandes semejanzas, aptitudes idénticas é idéntica intención en sus obras. Llevan las de Hogarth el sello británico hasta en lo más trivial; resplandece en las aguas fuertes de Goya el españolismo más puro.

Uno mismo es el propósito de los dos maestros, una su moral, uno su genio. El autor del *Análisis de la belleza* (1) todo lo subordinó á la intencionalidad de sus creaciones estéticas, y fué su arte un arte docente, de profundísimo sentido filosófico, y doctrina de acendrada moral; pues en sus 260 creaciones cada rasgo trazado por el lápiz, el buril ó el pincel del famoso ilustrador del *Quijote* y del *Hudibras*, lleva en sí un pensamiento filantrópico, una idea de honestidad ó de templanza, de continencia ó de horror al crimen (2). De igual suerte, el autor de los *Caprichos*, con su punta y en sus cobres, procuró aleccionar, endoctrina y moralizar á las gentes, ennobleciendo el género de la caricatura y haciendo, de cada una de éstas, una lección de práctica filosófica. Aunque más grande artista, como pintor, que Hogarth, Goya intentó como él realizar la obra de una regeneración y de una revolución pacífica. Contemplando la serie *The Harlot's Progress*, en que se presentan todas las fases de la vida de una mujer mundana, desde su salida de la aldea en que nació hasta la horrible muerte en un hospital, después de haber recorrido todos los peldaños de la escala del vicio, ¿no se recuerdan los pliegos 15, 16, 17, 22, 26, 27 y 28 de los *Caprichos*, donde su autor, con sólo la frase que al pie ocurriósele escribir, dice tanto como pudiera el más severo filósofo? Y viendo las láminas 2, 9 y 14, en que á ciegas, y con la máscara en el rostro, se conciertan uniones matrimoniales, que no tienen más cimiento que el egoísmo, la ambición ó la lascivia, ¿olvida acaso, quien conozca las obras de Hogarth, los seis capítulos de la vida de *Lady*

---

(1) Pequeño tratado, elogiado por Walpole y Diderot, escrito por Hogarth en 1753, con el que contestó, de esa suerte, á los muchos que le tachaban de ignorante y adocenado.

(2) La edición más completa de las obras de Hogarth ha sido grabada por Cook.—Londres, 1808, m. 4.°, 160 pl.

Squanderfield, entregada á la familia, cuyo nombre lleva, por un acuerdo nacido de vanidades y pasiones viles? ¡Ah! En estos lienzos, el pincel de Hogarth, que es elegante como otras veces había sido *burgeois*, conserva la causticidad ejemplar de siempre, dando muestras de intención moral altísima. No menos filosófico y profundo mostróse en *The Rake's Progress*, que, entre otras cosas, enseña que de la casa de juego á la cárcel no hay más que un paso, y otro de aquí á la de locos ó al suicidio, es á saber, de la desesperación á la demencia. El desordenado y libertino héroe de la historia va de la mesa de juego á Fleet y después á Bedlam, como van aquellos desventurados de las páginas 23 y 24 de los *Caprichos* á purgar sus vicios y pecados con la vergüenza y el castigo públicos. Pero el epígrafe que Goya puso á estos cobres fué intencionado, mordaz, terrible. Era su verdadera obra: obra de revolucionario, del que compitiese con Jhonatham Swift, en el cuadro titulado *The Polling*, el más célebre de su serie.—Los *Caprichos* son, en parte, flor propia de aquellos tiempos, en que los Reyes se llamaban Carlos III, José II, Catalina de Rusia, Federico el Grande, Leopoldo de Toscana, y los filósofos Kant, y los políticos Voltaire, y los escritores Rousseau, y los poetas Beaumarcháis, y los Ministros Pombal, Aranda, Olavide, Jove-Llanos, en los que si hubo figuras como Robespierre y Danton, que las conciencias honradas execran, las hubo también que arrojaron sobre la mente luminosas ondas de ideas con la pluma de Moratín, la clave de Rossini y los pinceles de Goya, que dirigieron la corriente del río de la historia hacia el verdadero progreso y perfeccionamiento humano.



CAPITULO XI

LAS LITOGRAFÍAS

Y LOS DIBUJOS

SUMARIO: Rareza de las litografías.—Las hechas en Madrid y en Burdeos.—Años á que se refieren.—Asuntos de estas piezas.—Delicadeza de algunas de ellas y defectuosa ejecución de otras.—Modo como Goya las ejecutó.—Los dibujos de los *Caprichos*.—Juicio acerca de ellos.—Abundancia extraordinaria de dibujos.—Razones que la confirman.—Los de varias colecciones, y, en especial, los de la del difunto D. Valentín Carderera.—Retratos que ejecutó Goya al lápiz y á la pluma.—Émula con ellos á Velázquez.—Mérito de estas composiciones.—Los de Ceán, Muzquiz, D.ª Juana Galarza, D.ª Gumersinda Goicoechea, Josefa Bayeu y D. Xavier Goya.

No examinaría toda la obra de Goya olvidándome de las litografías que ejecutó, para demostrar, sin duda, que era su genio universal.—Son poco conocidas y estudiadas. Unas las hizo Goya en Madrid (las cuales son muy raras), otras en Francia, cuando el autor contaba 81 años. El dibujo inseguro y la carencia de bizarría de los rasgos así lo revelan. La colección de las cuatro láminas de toros, de que se hizo en Burdeos por

Jacques Gaulon una tirada de 300 ejemplares, ostenta la fecha 1825.

Los asuntos de las litografías son tan distintos como numerosos. Las suertes de Romero y Pepe-Hillo, las temeridades del americano Ceballos, la lucha del toro con los perros de presa, ora los sueños del pintor de Fuendetodos, ora las escenas más triviales de la vida, es lo que encuéntrase reproducido en la serie de sus litografías, á la que pertenece el retrato de Gaulon. Ejecutadas en diversas épocas, se advierte en ellas una notable desigualdad. Mientras que en unas sus rasgos finísimos recuerdan á Mouilleron, Lasalle y Leroux, maestros de la litografía contemporánea, en otras se ve un lápiz inhábil, torpe en el dibujo y una composición poco feliz. De la pieza que titulamos *Capricho* en nuestro catálogo, decía en 1863, en la *Gazette des Beaux-Arts*, D. Valentín Carderera, que la figura del hombre desnudo, que, con los brazos á la espalda, es arrastrado por los hijos del Averno, es una figura dibujada con ejemplar sabiduría, que todos los escorzos son irreprochables, que el procedimiento es muy bizarro, y que las sombras, dibujadas con un pincel grueso, y las medias tintas y las carnes, obtenidas por ligeros frotamientos, revelan al maestro habilísimo y al genio privilegiado. Notables son asimismo las cuatro láminas de toros, que se publicaron en Burdeos, *Los Perros de presa acometiendo el toro de lidia*, *Un Duelo caballeresco* y alguna menos importante. Pero al lado de tan selectas piezas, que pudiera haber firmado Lemud, el retrato de Gaulon, *Un Desafío* y otras, denuncian la mano temblosa y pesada del octogenario.

En la ejecución fué en lo que nunca decayó Goya. Colocaba la piedra sobre el caballete como si fuera un lienzo, impregnábala de una tinta gris uniforme, servíase del lápiz común para aumentar la energía de las sombras y la gracia de los contornos, y, mirando á través de su grueso lente,

ejecutaba la graciosa figura de una manola, el perfil de un embozado, las líneas de un toro furioso ó los rasgos fisonómicos de un amigo, con la misma prontitud que concebía los asuntos.

Entre los innumerables dibujos y sepias que hizo, sobre todo en sus últimos años, la mayor parte afirman la idea de que, son viva imagen de su pensamiento, aquellas cuatro líneas trazadas con la pluma, con el dedo, con cualquier objeto hallado á mano, por la rapidez y la espontaneidad que denotan. Rapidez y espontaneidad que eran muchas veces consecuencia de una sabia meditación. Y es de notar esto, para que sirva de réplica á los que han juzgado á Goya siempre, en todo momento, como un genio desordenado que jamás preconcibió sus obras. Los ochenta y un dibujos de los *Caprichos*, de la colección de D. Valentín Carderera, atestiguan que es inexacto que, en instante alguno de su vida de artista, hubiese razonado Goya su inspiración al revelarla. Las aludidas hojas, unas ejecutadas á la pluma y manchadas con sepia, otras al lápiz rojo y á la tinta, imitan los contrastes que se proponía en sus aguas fuertes producir el autor, y todo el carácter de la lámina, en la composición y en el detalle. Lo mismo hizo cuando grabó los cuadros de Velázquez, algunos de cuyos dibujos, regalados por Goya á Ceán Bermúdez, hoy existen en el gabinete de estampas de Berlín, en el British-Museum y en poder de los coleccionistas.

Abundantísimos son los dibujos de Goya, efecto de que en sus últimos años, en todo papel que en sus manos caía, con cualquier utensilio, y á veces con la yema del dedo, fantaseaba sepias, sanguinas, dibujos al *crayón* y á la tinta, de escaso mérito la mayor parte, sirviéndole de asuntos los que su imaginación le sugería y las escenas de costumbres que llamaban su atención en sus paseos por los alrededores ó las calles de Burdeos. Solía poner en el mismo papel su

nombre y la fecha, y á veces una inscripción simple ó una inscripción moral. Al costado de uno de los cuarenta dibujos, á la pluma y al lápiz, que posee el ilustre y erudito director de la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza, D. Bernardino Montañés, que representa un hombre sosteniendo, sobre su cabeza y brazos en cruz, una boa, se lee escrito por el Velázquez de Fuendetodos: *serpiente de cuatro varas en Bordeaux*; en la parte superior de otro, imagen de un hombre de delgadez pasmosa: *Claudio Ambrosio Surat, el Esqueleto viviente en Bordeaux, año de* 1826; en dos que representan la guillotina, *castigo francés*, y en otros varios, frases breves ó epigramáticas cuyo uso fué tan del gusto del autor de los *Caprichos*.

La particularidad notada caracteriza casi la mayor parte de los dibujos de Goya. Los que fueron propiedad del académico Carderera (1), entre los cuales están los estudios de muchas de las aguas fuertes de las colecciones de los

---

(1) Nota de los dibujos selectos de Goya, y otras piezas, que pertenecieron á D. Valentín Carderera:—nueve corridas de toros dibujadas con lápiz rojo, algunos inéditos y otros repetidos en las litografías de J. Gaulón; un dibujo á la sanguina: un ciego con la guitarra en sus manos, sostenido por un toro entre sus astas: léese: *Dios te lo pague*: repetido en una litografía; 68 dibujos, escenas de invasión, lápiz rojo; cinco dibujos de los *Caprichos* á pluma, manchados con sepia; 76 hojas de *Caprichos* al lápiz rojo y á la tinta, algunas con dos dibujos y muchas con la explicación al pie del intento moralizador del maestro; cuatro á la sangre, de tauromaquia, alguno inédito; 28 dibujos de tauromaquia; 21 de tauromaquia, de que no existen grabados; una acuarela de majos y majas con colores; ocho dibujos de majos y majas de la segunda época de Goya, en cuatro hojas; cuatro bellísimos caprichos de majos de los primitivos de Goya, á punta de pincel, en dos hojas; 19 proverbios, dibujos á la brocha; tres composiciones sacadas en claro-oscuro, asuntos sagrados; una bella litografía de un duelo, rara; dos elephantes á la pluma; un prisionero, bello dibujo; un hombre tocando palmas, papel azulado; dos paisajes en rojo, repetidos en litografía; seis dibujos con manchas grandiria; dos apuntes de retratos ecuestres, uno de Osuna.

Desastres de la guerra, los *Proverbios*, la *Tauromaquia* y los *Caprichos* y otras láminas, tienen diversos epígrafes. En el dibujo correspondiente al grabado núm. 43 de la última citada serie, dice, por ejemplo: (*Idioma universal.—Dibujado y grabado por Francisco de Goya, año* 1797), *El autor soñando. Su intento sólo es desterrar vulgaridades perjudiciales y perpetuar con esta obra de caprichos el testimonio sólido de la verdad*, y en varios más se leen frases análogas á propósito de la composición.

Goya ejecutó al lápiz y á la pluma un buen número de retratos, que confirman la fama de dibujante que disfruta el colorista de Fuendetodos. Los ilustres pintores que dominaron el arte del diseño, revelaron en sus retratos dibujados, mejor que en ninguna de sus obras, esa cualidad que es indispensable á la pintura y que constituye su verdadera esencialidad. En los muchos carbones, en la cabeza del muchachuelo, que en papel azul ha inmortalizado D. Diego Velázquez, y en todos los retratos al lápiz que ejecutó éste, es más visible el maestro en el diseño que en el cuadro de *Las lanzas* ó en el de *Las hilanderas*. Goya emuló al favorito de Felipe IV en los retratos al lápiz y á la pluma, tanto en el número como en la ejecución. Muchos fueron los que llevó á cabo con el éxito que testifican los de Ceán Bermúdez y del Conde de Gausa, reproducidos por los inteligentes buriles de Maura y Selma, en *El grabador al agua fuerte* y *El elogio de Muzquiz*, por Cabarrús, y reproducidos también por nuestro artista en lienzos monumentales. Nosotros hemos visto el retrato á la pluma de D.ª Juana Galarza, nuera de Goya, y los hechos al lápiz de su mujer é hijo D. Xavier y de D.ª Gumersinda Goicoechea, en el agua fuerte de D. B. Maura (1), fechados todos en 1805, y otros varios; y cierta-

(1) *Gazette des Beaux Arts.*—Diciembre 1876.—Tomo XIV, segundo período.

mente que la línea, la sombra, el desfumado con la punta del lápiz ó la degradación de lo oscuro á lo claro hecha con la pluma, los perfiles y las luces de ellos, honran el artístico linaje á que pertenecen los que ejecutaron Alberto Durero y Juan Vieres, que copió al gran Conde de Fuentes en *un milagro* de sutileza de dibujo, Leonardo de Vinci, Federico Zucaro, Enrique Golzio, y, entre nosotros, Francisco Pacheco, el pintor concienzudo y erudito, el *poeta ingenioso*, el ardiente polemista, el crítico grave y de buen gusto, el autor del interesantísimo *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, que él mismo dibujó y recopiló con sus biografías (1).

(1) Dicha obra fué publicada hace algunos años por el distinguido literato sevillano D. José María Asensio de Toledo, de quien es propiedad el original; pero los ejemplares son muy raros por el escaso número que de ellos se imprimió.





CAPÍTULO XII

SÍNTESIS

LA PINTURA ESPAÑOLA DESPUÉS DE GOYA

SUMARIO: Resumen de las enseñanzas que ofrecen todas las obras de Goya.—Indole psicológica del maestro.—La reprodujo en sus creaciones.—Cualidades de aquel genio.—Privilegio que tuvo su paleta.—El Apeles de Fuendetodos carece de discípulos.—Empero, aunque parezca antinómico, de sus cenizas brota el arte hispano moderno.—Glorias que realiza nuestra pintura contemporánea.—Juicio que á la crítica merece.—Propende al naturalismo.—Origínase en Goya.—Goya, sin embargo, como todos los grandes maestros, es inimitable.—Ejemplo.—*El naturalismo de ley* no es cuestión de escuela.—Por esto yerran los que le siguen á modo de doctrina.—Si decae en manos de los adeptos, en ellos está la causa, no en los modelos.—Injusticia para con Murillo y con Goya.—Vindicación escrita por el Sr. Cañete.—En conjunto, nuestra pintura moderna tiene por carácter nuestro naturalismo tradicional.—Sus procedimientos, sus notas.—Aspira á un excelso perfeccionamiento.

QUEDA consignado en cuantas páginas preceden: en las producciones de Goya hay el dramático ocaso de la España antigua y la aurora de la España nacida en la ilustre cuna de los Jácome, los Mutis y los Cadalso: Goya narró, en la lengua universal divina del arte, la caída de robustas instituciones, y su mágica

10

paleta interpretó á maravilla todo: el espíritu de la revolución que convirtiera la Francia en un mar de sangre; los anhelos de la peculiar filantropía de los hombres del siglo XVIII, y la política, la moral, la religión profesadas por los españoles, sus contemporáneos. ¿Queréis investigar la fe de nuestros abuelos, en la pasada centuria? Visitad la iglesia de San Antonio de la Florida y contemplad las pinturas de su rotonda, ó el *Prendimiento de Jesús*, que posee la Catedral de Toledo, y las *Santas Justa y Rufina*, de las orillas del Guadalquivir. ¿Queréis estudiar la filosofía humanitaria del anterior siglo? Vedla traducida en imágenes pintadas en *El exorcisado*, *La casa de locos*, *Los disciplinantes*, *El autillo del Santo Oficio*, el decorado de la casa de la Fuente de la Teja... ¿Queréis conocer las costumbres, los usos, las aficiones del pueblo de que nos hablan Flores y Mesonero en admirables páginas, ó la vida política de la España de Carlos IV, los desaciertos de su Gobierno, las agitaciones y las intrigas de la corte de María Luisa? Id al palacio de la Alameda de Osuna, y recreaos después con las láminas de la *Tauromaquia*, de los *Proverbios* y de los *Caprichos*. ¿Queréis admirar, en su detalle más típico, la lucha en que el soldado de Bailén, el labriego armado del Bruch y el defensor de Zaragoza igualaron en grandeza á los héroes de Homero? Ahí tenéis los *Desastres de la guerra* y las monumentales pinturas de los primeros días del mes de Mayo del año ocho. ¿Queréis, por último, que os sean tan familiares, cual si los hubieseis tratado, los personajes que brillaron en España, por su talento, por su ilustración, ó por los favores de la fortuna, en los días de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII? En la galería superior de los 200 retratos que salieron del caballete de Goya, podéis satisfacer vuestro deseo.

Era el Velázquez aragonés brusco, violento, indócil, iracundo, volteriano, supersticioso y devoto en ocasiones Vi-

vió reproduciendo su carácter moral ante el cabellete, sobre los andamios del fresquista ó á través de la luz tamizada del grabador, en obras de enérgico estilo y gran vivacidad en los tonos, en las que el rasgado y brioso dibujo, los acordes del color y las actitudes y semblantes de los personajes, son imagen completa de la índole psicológica del autor, quien aspiró á fin más elevado que á producir para recreo de los sentidos.

¡Qué talento creador, qué fantasía, qué genio, el talento creador, la fantasía y el genio de este atleta de la pintura moderna! Nadie ha poseído jamás sus complejas facultades. Nadie le ha superado nunca en la estética y en la técnica del arte maravilloso de Rembrandt, del idioma divino en el que Sanzio cantó los éxtasis de *Santa Cecilia*, fantaseó el Ticiano la hermosura de Venus, dió el Lorenés lecciones á la luz de la naturaleza é idealizó Teniers las alegrías y solaces del morador de las aldeas. Goya, sólo Goya, poseyó en su época la virtud rarísima de que nos habla Platón en su *Diálogo de Phedro.* Goya reunió á un tiempo imaginación avasalladora, gusto activo, espontáneo, creador, uno, vario y natural, talento autónomo, original y fecundo y el *mens divinior* que ha poblado de mártires, de héroes, de sabios y de artistas el templo de la inmortalidad.

Era el arte de los Céspedes y los Vargas, en la pasada centuria, pálida sombra de lo que había sido en tiempos pretéritos. Lucas Jordán, con sus desenfados, fascinó la juventud halagando la espontaneidad, y Rafael Mengs con sus nimiedades, con su desprecio al natural, con su idolatría á la pagana antigüedad y al hermoso mancebo de Urbino, con sus máximas metafísicas sobre la belleza ideal, apagó el entusiasmo en sus imitadores y discípulos. Sólo el lápiz y la paleta de Goya eran lápiz y paleta nacionales. Sólo Goya ejecutaba cuadros de arreglado diseño, de bellísimo

y natural colorido, en los que asombran el ajustado desembarazo, el aire interpuesto, el maravilloso efecto; cuadros que, si no tienen la gracia ática que buscaba Mengs, tienen la gracia española, la gracia de las gracias, desconocida á los traspirenaicos, insensibles á sus encantos.

El arte de Goya tan verdadero, tan vigoroso, tan genial, más controvertido cuánto más estudiado, no podía tener imitadores ni adeptos. Sí, no podía tener imitadores y adeptos, y no los tuvo. Al secar el frío de la muerte el pincel del Apeles de Fuendetodos, en la tumba de Burdeos quedó encerrado el invisible talismán, productor de las magnificencias del hombre insigne, cuya sombra levántase en las orillas del Manzanares, con igual majestad que la de Dante á la sombra de las rocas arlesianas, que la de Durero en las románticas márgenes del Rhin, que la del Pousin á los bordes de la graciosa cascada de Tívoli.

Sin embargo, el último rayo del ocaso de la vida de Goya y el del amanecer del arte moderno confundiéronse en el cielo.

El renacimiento pictórico hispano (1834 á 1838) brotó de las cenizas del fresquista de la Florida, y coincidió con el de las buenas letras vivificadas por la savia del romanticismo, preludiando el gran período estético, en el cual, el pincel ha tomado por asunto los episodios de nuestra historia nacional, sentidos con entusiasmo y expresados con valentía. Y la paleta de Murillo, Velázquez, Cano, Rivera y Goya se ha remozado en las manos de los discípulos de la escuela de bellas artes, de los Villegas y Fortuny, á quienes se debe la altura en que se halla esculpido el nombre de España en las orillas del Sena y del Danubio, de los artistas que estudian en el Janículo y triunfan en los más gloriosos certámenes, de los que han inmortalizado en la Holanda de la belleza, los *Mártires de Toledo, La Barca de los Puritanos*, *La Campana de Huesca* y *La Entrega de las Llaves de*

Granada; de los que en nuestra patria han elevado el cuadro de caballete, la pintura decorativa, el retrato, el lienzo histórico, el de costumbres nacionales á la jerarquía proclamada por el docto Sr. Tubino. «La pintura española contemporánea, escribe el notable crítico andaluz, se afirma con propia fisonomía en el conjunto del arte europeo: nada le falta: posee, como ninguna, el secreto del color y cuida del dibujo: es prudente y discreta en los asuntos: delicada ó enérgica al expresarlos: reflexiva en la composición: cede ante el imperio de la moda y propende á cierto noble naturalismo, que no es el de Courbet sino el de Velázquez ó Murillo» (1).

Y he aquí que, por huír del amaneramiento y de la rutina del siglo pasado, y de la carencia de vida y de sentido humano de las producciones de los que perseguían un ideal fingido, se ha caído en un *goyismo* de las funestas consecuencias que atestiguan los lienzos en que, los imitadores desdichados de la franqueza y ordenada libertad del gran maestro, nos han legado engendros sin vida espiritual ó han ejecutado asuntos pueriles.

¡Ah! los grandes luminares del arte, como las sirenas de la fábula, atraen al abismo de la perdición á todo el que no sea un prudente Ulises. ¿Queréis un ejemplo? Mengs intentó arrancar á Velázquez el secreto de sus luces, de su aire interpuesto, de su mágico color y de su inimitable diseño y apoderarse de la gracia, la dulzura, el tránsito del claro al oscuro de Correggio, logrando como resultado de

---

(1) «Die Wiedergeburt der Spanischen Kunst.»—Publicado en el periódico de Viena *Algemeine Kunst-Cronik* (1.º Abril 1882).—Reproducido en español en la *Revista Germánica de Leipzig* (15 Abril), y en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, año II, Mayo 1882, número 15.

sus afanes un desencanto y el caer en una melancolía que le hizo perder la salud y el reposo (1).

Brillar en el bello naturalismo, ser su intérprete elocuente, es privilegio concedido á muy pocos, y privilegio que no se adquiere empapando el pincel en luz prestada. Romper las cadenas de la pura técnica, emanciparse de toda imitación, vivir la vida del arte sin más aire que el de la naturaleza en sus manifestaciones estéticas, sin más auxilio que el sentimiento íntimo de la belleza, constituye una peculiaridad que goza únicamente el genio. No hay que temer que el arte pierda en manos de Velázquez, Murillo, Rivera, Cano, Zurbarán ó Goya; pero si son almas de pobre inspiración las que quieren reproducir el genial realismo de aquéllos, no nos extrañe que perviertan la idea de belleza. De aquí que, si el arte se corrompe tratado por los imitadores y secuaces del mal entendido ó interpretado naturalismo, culpa es de ellos y no de sus imperecederas é inimitables imágenes.

Injustamente se ha culpado á Murillo de autor de la decadencia de la pintura sevillana; injustamente se achaca á Goya la causa del falso naturalismo pictórico de nuestros días. Y de este trasnochado *goyismo* que tanto priva, como dice el Sr. Cañete, y á que ha dado alas la mala afición del vulgo que presume de inteligente, no es responsable el esclarecido maestro, con cuyo nombre se escuda. «Siguiéranla (continúa el citado crítico), no en sus imperfecciones y yerros, sino imitando lo que hay en él de delicado y hermoso; siguiéranle en interpretar la naturaleza con la sinceridad que él lo hacía; pensaran como él pensaba (sin

---

(1) *Diálogo entre Mengs y Murillo*, publicado en Sevilla, 1809, bajo el velo del anónimo, aunque atribuído con razón á D. Juan Agustín Ceán Bermúdez.

que yo trate de apreciar la índole de sus ideas), y entonces los que parodian su estilo, á fuer de espíritus independientes, no aparecerían tan vacíos, ni se pondrían en pugna con los encantos de lo bello como sucede á cada paso» (1).

Mas preciso es consignar que, si algunos pintores de hoy, fascinados por un espejismo estético, han enojado los manes de Velázquez y de Goya, el arte moderno, considerado en conjunto, tiene por legítima herencia el patrimonio de aquellos eximios luminares del arte. No es, no, el naturalismo de nuestra pintura, y el de nuestra literatura, la bastarda é innoble imitación de lo grotesco y de lo feo. Jamás, jamás este pueblo que engendró á Cervantes, que engendró al pintor de la caballería y al pintor de las majas, sufrió el yugo tiránico de la imitación de lo vulgar y despreciable, ó de lo que cae más allá de los lindes de la estética. Ni el naturalismo que repugna á los sentidos y hiere la vista, el oído, el olfato y el estómago; ni el naturalismo que representa imágenes de cosas viles y abominables; ni el naturalismo solidario del positivismo, «que se limita en sus procedimientos á la observación y experimentación en el sentido abstracto, estrecho y lógicamente falso por exclusivo;» ni el naturalismo pesimista; ni el naturalismo exclusivo é intransigente que niega la psicología estética, esto es, la inspiración y el estro—que son otras tantas perversiones del verdadero naturalismo,—ha sido nunca el nuestro, lo mismo en artes que en letras. Los apuros de Sancho en la escena de los batanes; el Baco coronado de pámpanos, de Velázquez; los pilluelos, de Murillo (2); las

(1) Disc. de recep. en la Academia de San Fernando (23 Mayo 1880).

(2) Hay que consignar con sentimiento que casi todas las pinturas de costumbres que ejecutó Murillo, hállanse fuera de España. En nuestra pinacoteca del Prado cuéntanse sólo *La vieja hilando* y *La gallega de la*

escenas populares de Goya, serán siempre los modelos del naturalismo de acendrada belleza y de linaje estético el más depurado. Nunca nuestros verdaderos númenes han mezclado, queriendo ser *experimentalistas* ó *nominalistas* en su arte, la medicina, la estadística ó el Código penal, para intentar producir emoción estética; y el modelo, si literatos, no lo han buscado en el incongruente fárrago de las novelas libidinosas ó tabernarias, y si pintores, en los cuadros de género de artistas holandeses y flamencos.

Repetímoslo: nuestro arte pictórico de hoy, salvo las pequeñas nubes que lo empañan, copia el mundo objetivo sin desfigurarlo, pero idealizándolo noblemente, lo mismo en el cuadro de costumbres que en el de historia, que en el retrato. Y naturalistas son sus procedimientos, su manera, su estilo; la armonía y exactitud del color, lo ordenado de la composición, las líneas del diseño, la perspectiva, la entonación, el claro-oscuro, los escorzos, la expresión...

¡Felices triunfos los del arte hispano-moderno! Hermo-

---

moneda; y apenas llegarán á seis las obras de este linaje que se hallan en poder de coleccionistas españoles. Es digna de mención *El piojoso*, cuadro que contiene dos figuras de tamaño natural, en el que está fielmente retratada la naturaleza, y sobre todo el muchacho que se espulga es de una verdad que sorprende. El lienzo es de la galería de D. Niceto Bravo, de Sevilla.

Los grupos de pilluelos, que admirablemente pintó Murillo, son propiedad del colegio de Dulwich, del castillo de Hampton Court, del Conde de Lonsdale (Westmoreland), del M. de Exeter (Northampton), Duque de Marlborough, Conde de Nortbrook, Museo del Louvre, Real pinacoteca de Munchen, Academia de Bellas Artes de Pesth, y otras galerías públicas y particulares del extranjero. Pasa de cincuenta, según nuestras noticias, el número de cuadros de costumbres pintados por Murillo, que se hallan en extranjero suelo. (Vid. para ampliación de estos datos, el último cat. histórico y razonado de las obras del pintor andaluz, en el libro: *Murillo: el hombre, el artista, las obras*, por D. Luis Alfonso, Barcelona, D. Cortezo y compañía, 1886.)

sos destinos le están reservados, sin duda, en el complejo de la pintura. Nuestros laureles obtenidos en Viena (1873-1882), Filadelfia (1876), París (1878) y Munich (1883), en cuyos certámenes el genio español ha sobresalido por su altura invencible, hacen presagiar los dichosos triunfos de los artistas de nuestros grandes siglos, renovados en la era moderna.





APÉNDICES



APÉNDICE NÚM. 1

DOCUMENTOS RELATIVOS Á LAS PINTURAS MONUMENTALES DEL TEMPLO DEL PILAR DE ZARAGOZA, EJECUTADAS POR D. FRANCISCO GOYA

«Juntas de nueva Fábrica desde el año 1745 á 1821»
Archivo de la catedral del Pilar

Junta de Fábrica de 21 de Octubre de 1771, en que asistieron el señor D. Thomas Lorenzana, Deán, y los Sres. Arcediano del Salvador, D. Andrés Isastia, D. Mathías Allué, Arcipreste del Salvador y Administrador de Fábrica, Thesorero Gómez, y Acha Doctoral; con el Secretario Gonzáles, Procurador, y Julián de Yarza.

Pintura de la Bóveda del Coreto.

Para la Pintura que corresponde á la bóveda del Coreto, en el espacio que demuestra el dibujo de D. Ventura, hará Goya los Bocetos y si merecen la aprovación de la Real Academia, se tratará de ajustes.

Junta de Fábrica de 11 de Noviembre de 1771, con asistencia de los mismos señores que en la antecedente

Pintura del Coreto.

Expuso el Sr. Administrador, que Goya había pintado vn Quadro al fresco para muestra, y prueba de que tenía experiencia para esta especie de pintura, y que había merecido la aprova-

ción de los inteligentes: Que haviéndole examinado sobre el tanto, en que pintará la Bóveda del Coreto, le había respondido, que la haría en 15 mil reales vellón, siendo de su cargo el Peón, y aparejos: Oyda por los señores de Junta esta proposición, y viendo su conveniencia respecto á la de D. Antonio Velázquez (cuia carta igualmente se leió), quien pide por dha obra (llevado y trahido de Madrid) 25 mil reales vellón, se conformaron con la proposición de Goya; pero para proceder con acierto, y seguridad, deverá formar unos Bocetos que representarán la Gloria, y remitirlos á la corte para la aprovación de la Academia, y teniéndola, se cerrará el ajuste, y firmará la contrata.

Junta de Fábrica de 27 de Enero de 1772, en que asistieron los señores Deán, Arcediano del Salvador; Arcipreste, Allué; Administrador, D. Matheo Gómez, y D. Faustino Acha, Doctoral; con el Secretario González, y Procurador Alcover.

Boceto de la pintura del Coreto.

Presentó Goya el Boceto de la pintura que ha de haver en la Bóveda del Coreto, del que estavan ya informados los señores de ser pieza de havilidad, y de especial gusto; lo aprovó la Junta, y no obstante lo resuelto en la Junta anterior sobre presentarlo á la Real Academia para su aprovación, fueron de dictamen que comience luego la obra, haciendo antes su contrata, que la arreglará el Sr. Administrador.

Junta de Fábrica de 1.° de Junio de 1772, en que asistieron el señor Deán D. Thomás de Lorenzana, los Sres. D. Andrés de Isastia, Arcediano del Salvador; D. Mathías Allué, Arcipreste del Salvador; el Sr. Canónigo D. Matheo Gómez, y el Sr. Doctoral D. Faustino Acha; con el Secretario González, y el Procurador D. Carlos Alcover.

Obras del Coreto; se concluyen.

Hizo presente el Sr. Allué, Administrador de Fábrica, que las obras del Coreto se concluían ya, y que se estaba en el caso de quitar los Andamios, y que supuesto se habían de hacer los rosetones de los dos Arcos torales, que siguen á la Santa Capilla, y componer la Bóveda intermedia, sería mejor formar el Anda-

mio, que parte de él está ya hecho, y se escusan así nuevos gastos: se aprovó el pensamiento, y se resolvió que, apenas esté concluído el Coreto, se continúe el Andamio á las cornisas de enfrente para hacer los rosetones de los dos Arcos y lo que se proyecte en la Bóveda.

En 30 de Julio de 1772 se pensó, á propuesta del Sr. Administrador, en la pintura de las bóvedas, y habiendo hablado aquél de esto con Bayeu, propuso éste que pintaría las dos bóvedas y sus cuatro óvalos, á comenzar en Abril de 1774, dándolo acabado todo en seis meses, y demás condiciones.

En Junta de 4 de Diciembre de igual año, se acordó dirigiera el Administrador á D. Francisco Bayeu, contestando á carta de éste recibida, otra rogándole hiciera lo posible por venir en la primavera ó verano á pintar una bóveda, por desembarazar de maderas y demás obstáculos delante de la capilla, dejando espedito el coreto para el uso de todas las funciones.

En Junta de 22 de Diciembre se leyó carta de Bayeu, diciendo que por él quedaba la pintura de las dos bóvedas en 4.500 libras, dándole la iglesia los andamios, la mezcla de cal y arena, y quien la tienda.

En Junta de 25 de Enero de 1773 se leyó carta de Bayeu al Sr. Administrador, fecha 26 Diciembre 1772, en que da gracias por haberle encomendado la obra; pero que le es imposible venir el verano del 73.

En Junta de 4 de Marzo leyóse carta de Bayeu, fecha 30 Enero dicho año, en que repite gracias y dice que los asuntos sean *la coronación de nuestra Señora* en la bóveda del Traspilar, y en la otra de enfrente á *María Santísima como Reina de todos los santos*, y pidiendo las medidas de los diseños.

En Junta de 29 de Abril, se leyó carta de Bayeu, fecha 3 Marzo, escrita á D. Carlos de Salas, en que da su parecer de lo que debe pintarse en los cuatro óvalos ó medallas de las dos bóvedas.

En Junta de 4 de Mayo se leyó carta de Bayeu, fecha 28 Abril, escrita á D. Carlos de Salas, en que, entre otras cosas,

encarga le dispongan quanto antes las bóvedas, quitándoles el yeso y preparándolas con cal y arena tosca.

En Junta de 1.° de Febrero de 1774 se dijo que el Administrador recordaba á Bayeu que llegaba el tiempo de venir á Zaragoza, y que se preparase para obtener la licencia del Rey; que Bayeu contestó á la carta diciendo que hasta que no fuese la corte á Madrid, esto es, la semana antecedente á la de Ramos, no creía oportuno pedir la licencia, con ayuda de Cabildo, etc.

En Junta de 21 de Julio se lee carta de Bayeu escrita al señor Administrador, fecha 9 Julio, diciendo obtendrá la licencia, aunque se retrasa por el Conde de Atares.

En Junta de 25 de Octubre se leyó carta de Bayeu, fecha 19 Octubre 1774, dirigida al Sr. Administrador, en que notifica que el Rey le ha concedido la licencia.

En Junta de 23 de Diciembre se lee carta de Bayeu al señor Administrador de la fábrica, fecha 14 de Diciembre de 1774, que dice que, desembarazado de sus quehaceres, está á punto de empezar los diseños y dibujos para la pintura del Pilar, y que deseando hacerla con acierto, los oficiales de albañil de Zaragoza, que estiendan la cal y arena, seran poco diestros, etc.

En Junta de 9 de Marzo de 1775 dijo el Sr. Administrador que estaban hechas las prevenciones de cal y arena advertidas por Bayeu, y

Carta de Goya.

Se leyó carta de D. Francisco Goya, su fecha en Madrid, á 1.° de Marzo del año sobredicho, en que avisa que su hermano D. Francisco Bayeu trabaja incesantemente los estudios y bocetos para la pintura, y que vendrá lo más tarde, pasado la Cuaresma.

En Junta de 16 de Mayo se da cuenta de la llegada el mismo mes, día 10, de Bayeu con los diseños de las dos bóvedas, cuyos asuntos ó misterios son la *Coronación de Nuestra Señora* para la una, y para la otra la misma *Virgen como Reina de todos los santos*. Aquella misma noche le tendieron la cal y arena.

En Junta de 4 de Diciembre de 1775 se expresó ésta con entusiasmo hacia Bayeu, por el notable desempeño de las pinturas de bóvedas y acordó para él regalos.

En Junta de 30 de Febrero de 1776 se dijo que estando don

Francisco Bayeu á punto de concluir la pintura, y próxima su partida á la corte y otras cosas, según textualmente se copia á continuación:

Gratificación al pintor y criados.

También dixo (el Sr. Administrador) que, estando D. Francisco Bayeu á punto de concluir su Pintura y próxima su partida á la corte, era necesario pensar en la gratificación de criados que trajo para preparar los colores y tender la cal, y también á los dos peones de la Fábrica, en atención á la extraordinaria fatiga que han tenido, pasando las noches en vigilia. Acordó la Junta lo primero: Que á D. Francisco procure el Sr. Administrador que el Platero Estrada le tenga prevenida la Imagen y Medallas de plata, para quando se aya de yr á Madrid; que al primero de sus criados se le den 40 pesos, al segundo 20 pesos y á los peones de la Fábrica á 10 pesos á cada uno: Y que á la mujer de dicho D. Francisco se le entregue de aquellas joyas de nuestra señora de menos valor y falta, las que juzgaren los Sres. Administradores de Fábrica, y obrería.

Ajuste de bóvedas redondas.

Acordóse igualmente: Que el Sr. Administrador de Fábrica trate con dicho D. Francisco el ajuste de Bóvedas redondas, supuesto ha explicado el desseo de volver á pintarlas, y que convendría tanto el que las cuatro quedaran de una mano. Assi mismo, quedó el Sr. Administrador comisionado para hablar de Medias Naranjas, pues aunque la pintura de ellas no se hubiera de ejecutar por el mismo, sino por su cuñado y hermano, es cierto que haciendo aquél los diseños y corriendo la obra á su dirección, podría quedar muy buena, siendo como son muy buenos pintores sus parientes.

En Junta de 19 de Marzo de 1776 dijo el Administrador de la fábrica que el Sr. Bayeu partía para la corte el día siguiente, y había ajustado con él el precio de las bóvedas redondas en 5.500, dando la iglesia peones, andamios, etc., etc.

En Junta de 21 de Junio de 1779 se vió una carta de Bayeu, fecha 19 de Mayo dirigida desde Madrid al Sr. Administrador, en que avisa que pasa á Toledo á concluir su obra, y que en llegando el invierno, en que se restituirá á Madrid, se podrá pensar en pedir la licencia para venir á Zaragoza á pintar las bóvedas.

Junta de Fábrica de 8 de Mayo de dicho año, á que asistieron los Sres. Deán, Arcediano de Santa María, Arcediano del Salvador, Arcipreste del Salvador, y Acha; Ypas, Secretario, y Gresa, Procurador.

Cartas de D. Francisco Bayeu sobre licencia y venida á Zaragoza.

Viéronse diferentes cartas de D. Francisco Bayeu, escritas al Sr. D. Mathías Allué, Administrador de la Fábrica, con fechas de 29 de Diciembre de 1779, 12 de Enero, 15 de Marzo, 30 del mismo, 5 de Abril, 8 del mismo y 3 de Mayo de 1780, dirigidas todas á su venida, para continuar la Pintura de las Bóvedas de esta Iglesia, correspondientes á la sacristía de la Santa Capilla y Capilla de Santa Ana, con licencia de S. M., que ha conseguido por medio de la Representación del Cavildo; y assi mismo á hacer presente en la última, la buena proposición y ocasión de poder pintar, al mismo tiempo, las mismas Medias Naranjas, que con acierto y desempeño lo harían su hermano y cuñado don Francisco Goya: Y entendiendo la Junta que es, sin duda, muy buena proporción y ocasión la insinuada, y que con ella se lograría el desempeño que se dessea, acordó que dicho señor Administrador escriba á D. Francisco Bayeu, haciéndole presente la estimación que la Junta ha hecho de su carta, el sentimiento de no hallarse la Fábrica con caudal para entrar desde luego en la pintura de las Medias Naranjas, que ya se prepararon los años antecedentes; y assi mismo, que en el casso de proporcionarse medios á la Iglesia para aceptar la proposición, en que tanto pintarían los sobredichos cada Media Naranja, dando cuenta de esto al Sr. Arzobispo.

Escríbale el señor Administrador de Fábrica al referido don Francisco.

Junta de Fábrica de 23 de Mayo de 1780, á que asistieron los señores Deán, Arcedianos de Santa María y del Salvador, Arcipreste del Salvador, Acha y Cutanda; Ypas, Secretario, y Gresa, Procurador.

Cartas de Bayeu.

Se leyeron las dos cartas de D. Francisco Vayeu, con fechas de Madrid de 10 y 15 de Mayo del corriente año. Y hecho cargo la Junta de lo que contienen, acordó que el Sr. Administra-

dor escriva á dicho D. Francisco, significándole la estimación que la Junta ha hecho de su expresión y buen afecto á la Virgen del Pilar: que juzgando, y pareciéndole á este célebre Profesor tanto y precio muy moderado y equitativo el de 3.000 Pesos por cada Media Naranja, con sus quatro Pichinas, conviene la Junta en que por él se pinten por D. Francisco Goya y hermano de dicho D. Francisco Vayeu; y que no duda del desempeño, atendida su intervención en esta obra, y pericias de su cuñado Goya y hermano D. Ramón.

Pintura de Medias Naranjas con Pichinas.

Junta de Fábrica de 5 de Octubre de 1780, á que asistieron los señores Deán, Arcedianos de Santa María y del Salvador, Arcipreste del Salvador, y Acha; Ypas, Secretario.

Diseños para la pintura de Bóvedas y Medias Naranjas.

Se presentaron en esta Junta los diseños trabajados por don Francisco Vayeu, Pintor de S. M., por D. Francisco Goya, su cuñado, y D. Ramón Vayeu, hermano de aquél, de las pinturas que han de ejecutarse en las Bóvedas redondas y Medias Naranjas del quadro de la Santa Capilla, donde se hallan desempeñados con el maior primor los asuntos de ellos: y después de vistos con mucha atención y gozo, por los señores de la Junta, los mandaron retirar á sus Posadas D. Francisco Goya y D. Ramón Vayeu, que fueron los que se hallaron presentes, con ánimo de comenzar luego la obra.

Junta de Fábrica de 14 de Diciembre de 1780, á que asistieron los Sres. Deán, Arcedianos de Santa María y del Salvador, Arcipreste del Salvador, Acha, con el Secretario Ypas, y el Procurador D. Lorenzo Torre.

Desavención entre D. Francisco Bayeu y don Francisco Goya, su cuñado.

Propuso el Sr. Administrador de Fábrica havía estado en su casa D. Francisco Vayeu, Pintor de S. M., y significándole la desavención con su cuñado D. Francisco Goya, por no querer éste sujetarse en la pintura á la corrección del expresado Vayeu, y correr de acuerdo y uniformes todos, como éste quería, para que assí se lograse el acierto; y que por esta razón se sirviesse hacer presente á los señores de la Junta, le eximiessen y exho-

nerassen de responder al desempeño de la obra, por lo que toca á su cuñado. La Junta, teniendo presente que el haver venido D. Francisco Goya á pintar, se devía, en mucha parte, al empeño y ofrecimientos que D. Francisco Vayeu hizo en sus cartas del desempeño de la obra, corriendo por los sobredichos hermano y su cuñado, acordó y previno que el Sr. Administrador de Fábrica, vea con frecuencia al dicho D. Francisco Goya y su pintura, y se le advierta lo que se le notare defectuoso, y assimismo lo agradecido que debiera mostrarse á los buenos oficios, que su cuñado D. Francisco Vayeu le hizo, para que concurriesse á trabajar en ella.

Acuerdo de la Junta sobre lo dicho

Junta de Fábrica de 11 de Febrero de 1781, á que asistieron los señores Deán, Arcedianos de Santa María y del Salvador, Arcipreste del Salvador, y Acha, Ypas, Secretario, y Force, Procurador.

Pintura de don Francisco Bayeu.

Propuso el Sr. Administrador de Fábrica que D. Francisco Vayeu havía concluído la Bóveda, que está entre el tabernáculo de la Santa Capilla, y capilla de Santa Ana, y que dentro de breves días se descubriría, para que la viera el Sr. Arzobispo, con quien lo había hablado, y convenido en que por la tarde antes de salir á pasear sería la hora más proporcionada: Assi mismo propuso que D. Francisco Goya concluía también la Media Naranja, y que era necesario pensar qué virtudes se havían de pintar en las Pichinas correspondientes á cada Media Naranja de la Iglesia: Acordó la Junta que el Sr. Administrador tenga el cuidado de elegir, ó hacer que elijan las más propias al representado de la pintura, que hay en cada una.

Pintura de don Francisco Goya.

Junta de Fábrica de 10 de Marzo de 1781, á que asistieron los señores Deán, Arcedianos de Santa María y del Salvador, Arcipreste del Salvador, y Acha, Ypas y Force, Procurador.

Bocetos de Pichinas presentados por D. Francisco Goya, pintor.

Presentó D. Francisco Goya, en la Sala Capitular de este Santo Templo, los Bocetos para las quatro Pichinas de la Media Naranja que ha pintado sobre la Capilla de San Joaquín, cuios asuntos son las virtudes de *Fe*, *Fortaleza*, *Caridad y Paciencia*,

que son las que corresponden á la pintura de la Media Naranja por ser la de ésta: *María Santísima como Reyna de los Mártires*; y vistos por los señores de ella no merecieron la aprovación que se esperaba, por algunos defectos que se notaron, y especialmente en el que representa *la Caridad*, estando su figura menos decente de lo que corresponde: y los campos de las demás, sobre aparecer pobres, son más obscuros de lo que se dessea, y no del gusto que se apetece: y assí acordaron: Que el señor D. Mathías Allué haga saver á este Profesor, que haviendo oído la Junta lo poco satisfecho que ha quedado el público con la pintura de la Media Naranja, y que en estos no se advierte más estudio ni gusto que en aquélla: temiendo igualmente exponerse á otra nueva censura, y que se les moteje de negligentes y descuidados, pone este asunto, por la confianza que ha sabido merecerse de ella, y de todo el cabildo D. Francisco Vayeu, en su dirección y manos, esperando que éste quiera tomarse el trabajo de ver estos Bocetos, y examinar si son justos los reparos de la Junta, disponiendo que se hagan las Pichinas de modo que puedan manifestarse al público sin riesgo de censura.

Comisión de la Junta para con dicho Profesor, dada al señor Administrador de Fábrica.

Junta de Fábrica de 26 de Marzo de dicho año, á que asistieron los señores Deán, Arcedianos de Santa María y del Salvador, Arcipreste del Salvador, y Acha; Ypas, Secretario, y Force, Procurador.

Carta de D. Francisco Goya al Sr. Administrador de Fábrica.

Habiéndose tenido presente la carta respuesta de D. Francisco Goya, Pintor, escrita con fecha de 23 de Marzo del año corriente al Sr. Administrador de Fábrica, D. Mathías Allué, con otras razones que propusieron los señores de Junta, se acordó en ella que el mismo Sr. Administrador, en otra carta, dé á entender á este Profesor que los Bocetos de las Pichinas no agradaron á la Junta por no estar concluídos, y seguir en ellos el mismo rumbo de ropaje, colorido é idea de la Media Naranja, que tanto ha disgustado al público. Y que mientras no presente aprovación por escrito de D. Francisco Bayeu, encargado y responsable de la obra, no se dará por satisfecha la Junta ni tendrá livertad para permitir que se pinten, ni deje de corregirse la Media Naranja.

Junta de Fábrica de 28 de Marzo de 1781, á que asistieron los señores Deán, Arcedianos de Santa María y del Salvador; Chantre; Arcipreste del Salvador; Arcipreste de Belchite; Acha; Cistue y Cutanda.

Memorial de don Francisco Goya.

Leyóse en esta Junta vn Memorial de D. Francisco Goya, Pintor: y enterados los señores de ella de los puntos que contiene, acordó se le responda con carta firmada del Secretario, haciéndole presentes los sentimientos de la Junta al ver su representación, y assí mismo las ideas con que se ha governado en el asunto de Pintura, desseando que siguiesse éste vn mismo sistema, y á la dirección de D. Francisco Bayeu, Pintor de Cámara de S. M.

Junta de Fábrica de 31 de Marzo de dicho año, á la que asistieron los Sres. Deán, Arcediano de Santa María, Arcipreste del Salvador, y Acha; Ypas, Secretario, y Force, Procurador.

Respuesta á don Francisco Goya.

Leyóse en esta Junta sucintada la Respuesta para D. Francisco Goya, y se acordó se ponga en limpio, y, firmada por el Secretario, se le comunique esta misma tarde, si no hubiese partido para la corte.

Junta de Fábrica de 17 de Abril de 1781, á que asistieron los señores Deán, Arcediano del Salvador, Arcipreste del Salvador, y Acha; Ypas, Secretario, y Force, Procurador.

Nuevos Bocetos para Pichinas.

Presentáronse en esta Junta los nuevos Bocetos de Pichinas, trabajados por D. Francisco Goya, en lugar de los otros, que no aprovaron los señores de ella: y haviendo merecido éstos la aprovación, no sólo de D. Francisco Vayeu, que los había visto antes, sino también de la Junta, acordó ésta que el Sr. Administrador de Fábrica responda á la carta de D. Francisco Goya, de 6 de Abril, diciéndole que puede ejecutar la obra de las quatro Pichinas quando guste, y lo que en la Junta se ha celebrado su conformidad con la de su cuñado D. Francisco, no solamente en el arreglo de Pichinas, sino también en el retoque de la Me-

Sr. Administrador responda á Goya.

dia naranja, esperando, igualmente, que desempeñe su encargo de modo que satisfaga al público como en su carta lo ofrece.

En Junta de 3 de Mayo de 1781 se presentaron los Bocetos de las Pechinas de Ramón Bayeu, y se aprobaron. (Asuntos: *humildad, castidad, perseverancia y templanza.*)

Junta de Fábrica de 28 de Mayo de 1781, á que asistieron los señores Deán, Arcediano de Santa María, Arcediano del Salvador, Arcipreste del Salvador, y Acha; Ypas, Secretario, y Force, Procurador.

Partida de Francisco Goya para la corte.

Propuso el Sr. Administrador de Fábrica que D. Francisco Goya havía estado á verle y decirle que estaba en ánimo de pasar á la corte, quanto antes pudiese ejecutarlo; que aquí no hacía otro que perder su estimación, y assí que viesse qué medio se tomaba para su despacho. Que el Sr. Administrador, después de haverle sufrido su conversación y razonamientos, poco atento y cortés, le había respondido que inmediatamente daría cuenta en la Junta para ejecutar lo que en ella se mandasse. Y oído por los señores que la componen quanto expuso, acordaron lo primero: Que á este profesor se le satisfaga el trabajo de su pintura. Lo segundo, que por ningún título ni modo se le permita el continuar en el resto de pinturas de esta iglesia, ni se detenga el Sr. Administrador en regalar á su mujer algunas medallas, en atención á ser hermana de D. Francisco Vayeu, tan acreedor de esta y otras atenciones de la Junta, por el acierto de sus obras en esta iglesia.

Páguesele su trabajo y no pinte más en esta iglesia.

Junta de Fábrica de 5 de Junio de 1781, á que asistieron los señores Deán, Arcipreste del Salvador, y Acha, con el Secretario Ypas.

Certificación á D. Francisco Bayeu.

Habiéndose pedido, por parte de D. Francisco Vayeu, certificación de varios hechos, que constan de algunas resoluciones de Junta, y cartas escritas por el mismo al Sr. D. Mathías Allué, y de la que también le escrivió D. Francisco Goya, acordó la Junta que se le diesse; y leído en la Junta misma el borrador que

se hizo de ella, se mandó al secretario que se le diera en los mismos términos, poniéndola en limpio antes que el expresado D. Francisco salga de Zaragoza para la corte.

Carta del Canónigo Allué á Goya

Muy señor mío: No gustaron á los señores de la Junta los Bocetos que Vm. presentó ayer tarde, y habiéndome encargado que yo viese á su cuñado de Vm., D. Francisco, para que éste se tomase el trabajo de examinarlos y arreglarlos, se me excusa, no obstante, los convenios anteriores; Vm. verá si hay modo para componer este asunto, en la inteligencia de que la Junta desea la buena armonía y el no exponerse á que se moteje su conducta, aspirando solamente al acierto y perfección de la obra.

Con este motivo, me ofrezco á la disposición de Vm., rogando á Dios guarde su vida muchos años.—Zaragoza 11 de Marzo de 1781.—B. L. M. de Vm. su más apasionado servidor, D. MATHIAS DE ALLUÉ.—Sr. D. Francisco Goya.

Exposición ó Memorial de Goya á la Junta de Fábrica

M. I. S.

D. Francisco de Goya, Académico de mérito de la Real de San Fernando, con su mayor respeto á V. S. *expone:* Que después de haber puesto á la censura pública los trabajos de su profesión, en las pinturas que acaban de descubrirse en el Santo Templo de Nuestra Señora del Pilar, le han llamado la atención las especies que oye proferir, arrojadas con una crítica, que tal vez mira su causa de algún otro principio que el de la justicia, ó que no se gobierna por las reglas autorizadas del arte, que solas debieran formar la verdadera censura de la obra; y aunque jamás podrá persuadirse que la preocupación mal intencionada

encuentra acceso en la rectitud de V. S., ni que se dejara conducir de los impulsos inquietos, poco conformes á la razón que la dirigen; pero el honor de un profesor es cosa muy delicada, el concepto es el que le sostiene, depende de la reputación toda su subsistencia, y en el día que se obscurece con alguna ligera sombra, pereció toda su fortuna; por ello el Derecho natural se lo recomienda tanto, que para conservarlo le impone muy precisa obligación de proporcionar toda la defensa que permitan sus circunstancias, y la del asunto que le hiere y ofende, y el omitir la más mínima sería atraerse un estrecho cargo por abandonar el tesoro más precioso que le recomendó el Criador.

Estos principios, acompañados del sentimiento dolorido del honor, espera el exponente que harán grata en la benignidad de V. S. la exposición y suplica que le dirige.

Solicitó la obra de las Medias Naranjas D. Francisco Bayeu para su hermano y el exponente, pero fué en el concepto de que éste haría una de sus partes por sí solo, como lo contestó el mismo Bayeu, considerando que la calidad de Académico de mérito de la de San Fernando, adquirida con el de sus trabajos que le habían proporcionado en la corte un crédito grande, y muy asegurado con las obras para S. M., no permitían, sin perjuicio de su honor, el sujetarse á la dependencia absoluta de otro Profesor. Pudo el exponente equivocarse en ello, pero en el error tendría la aprobación del mismo D. Francisco Bayeu, que assí lo consintió, y era testigo muy recomendable del desempeño que podía esperarse; y también del Sr. Arcipreste, D. Mathías Allué, á quien por medio de algunas personas de esta ciudad le manifestó el mismo dictamen, á que condescendió.

Asegurado el exponente de las promesas que quedan referidas, en la buena fe con que debía mirar los ofrecimientos, hizo el Boceto ó Diseño, y por un efecto de la armonía que deseaba mantener con D. Francisco Bayeu se lo presentó, y mereció su entera aprobación: en su compañía vino á esta ciudad: empezó sus trabajos consultándole en qué lugar le parecía debía colocarse la fachada principal; cedió el exponente su dictamen, y objeto distinto, y se acomodó al de D. Francisco Bayeu: Presentó los diseños á V. S., que los aprobó; y en su execución no

ha hecho otra que trasladar en grande lo que en aquéllos se figuraba en pequeño.

Después de todos estos actos de la armoniosa correspondencia con que se conducía el suplicante hacia D. Francisco Bayeu, por los estímulos de cortar todo motivo de resentimiento, gobernado también por los principios y reglas prescritas en las primeras conversaciones sobre el asunto, y que fueron las únicas que intercedieron, ¿quién podrá persuadirse que el exponente faltó á dicho Bayeu á algunos de los respetos que le son debidos? Hay quien se lo persuade, porque después de tener muy adelantada la obra, se le quiso dar á entender, que el convenio con Bayeu era el que éste debiera intervenir, y prevenir al exponente quanto le pareciese en sus trabajos, y obedecerle como dependiente suyo en la ejecución, colocación de figuras, gusto, colorido y demás; en una palabra, constituirle en mero ejecutor y mercenario dependiente; pero como esto decía tanta oposición á lo convenido, cedía en descrédito de su honor, perdiendo en un punto quanto su mérito le había granjeado, no pudo humillarse tanto, pues comprendía eran sobrados los oficios antecedentes, y el continuar siempre otros iguales que no quitasen á la obra el concepto de producción suya. La prevención que don Francisco Bayeu hizo á V. S. de que no salía responsable á su bondad, no manifiesta otro que el objeto de introducir alguna desconfianza que moviese á proporcionar la sujeción, que se le resistía con tanta justicia, pues el recelo del acierto y desempeño estaba muy mal sentado en D. Francisco, á quien de cerca le constaban los honores que el exponente se había adquirido en la Corte, así de las personas Reales como de quantos han visto sus producciones, todas de su entendimiento y trabajadas sin dirección, ni dependencia de otra persona.

Desde estos pasos se empezaron ya á esparcir artificiosamente algunas especies contra la conducta del exponente, su genio, procedimientos y trato con D. Francisco Bayeu, acusándole aunque con disimulo de altivo, soberbio, indócil y orgulloso, y es que la malicia preparaba entonces el golpe, muy de antemano proyectado, con reconciliarle primero la desafección personal, para trascender después á la de sus obras; como lo mira verifi-

cado en la de la Media Naranja del Templo de Nuestra Señora, porque la censura que se hace por algunas personas no puede ser efecto de otro, pues apartando la vista de todo su mérito, sólo se buscan defectos sugeridos por el capricho ó por la ignorancia.

Ha sufrido con resignación los golpes con que se insultaba su honor, ha tenido la paciencia de ver que el mismo Bayeu que le desacreditaba con las apariencias insinuantes de apetecer el desempeño, y el quejido falaz de ser responsable del acierto como encargado, y que debiera dar cuenta de la confianza que se había puesto en su mano, privándole el Suplicante de esta satisfacción por no permitir el que se introdujese á corregirlo y enmendarle sus producciones; en otras ocasiones puesto en defensa del exponente, exalta su mérito, confiesa su desempeño y reconoce acertada la pintura.

Con las insinuaciones de D. Francisco Bayeu, se ha llegado á persuadir que el exponente vino á esta ciudad como mero ejecutor dependiente de aquél, y que no obstante esta absoluta dependencia, su genio altivo no ha podido vencerse, ni sujetarse á pedir las instrucciones del mismo D. Francisco, aun por los estímulos de la amistad y parentesco. Dos proposiciones enteramente falsas, y que son el principio de toda la emulación que padece el suplicante, porque sobre lo primero ya refirió á V. S. los convenios y antecedentes que precedieron á la venida á Zaragoza, y sobre esto y lo segundo no puede negar D. Francisco Bayeu que, á resulta de dichos convenios, el exponente trabajó ya en Madrid los Bocetos ó Diseños, que se los enseñó, le parecieron bien y nada tuvo que prevenirle. Los Bocetos son toda la obra completa y perfecta con las mismas figuras, colorido y colocación en que deben sentarse, y la misma obra un traslado entero de aquéllos; pues si en Madrid pasaron por su examen por pura condescendencia del suplicante, dimanada de apetecer la armonía, si era él responsable del desempeño, como dice, ¿podía dejar de hacer las prevenciones oportunas para reparar los defectos que notase? No hizo alguna; ¿pues qué consecuencia podrá inferirse de haberlos ocultado, si los advirtió? Es muy obvia, y que no hay artificio disimulado que baste á ocultarla; síguese

que buscaba el que el exponente se precipitase en el error, cayese en la censura pública indignada, y perdiese todo el mérito y concepto adquirido por sus trabajos. Pero no queriendo transcender á tanta malevolencia, porque para persuadirse de ella se necesitan de otras pruebas, es forzosa la confesión de que en los Bocetos ó Diseños no halló defecto alguno, con que la pintura de la media naranja, que es la misma, no puede tenerlo, ó ha de reconocerse más culpable D. Francisco que, conociéndolos, los disimuló, permitiendo que con ellos corriese el pincel.

Jamás se ha separado el exponente de toda aquella subordinación amistosa que le correspondía, ni jamás ha intentado hacerle frente á D. Francisco Bayeu con el espíritu inquieto y orgulloso que se le acrimina; buen ejemplar es el que deja referido de los diseños; el otro de la colocación de la fachada principal, y, por último, las muchas visitas que en su propia casa le ha hecho, reiterándolas aun con el desaire de no corresponder á alguna de ellas. A la insinuación que se le hizo de que el Ilustrísimo Cabildo deseaba que Bayeu aprobase la obra de la media naranja, procuró el proporcionar que éste la reconociese, como lo ejecutó, acompañado del Sr. Arcipreste D. Mathías Allué, y á su presencia confesó y reconoció la perfección y el desempeño, manifestando era mentira quanto le habían informado; también vió los Diseños de las Pechinas, y le parecieron bien.

Después de todo este complexo de circunstancias, advierte el exponente que se le continúa la misma mordaz contradicción que había creído cesaría, porque los sentimientos de la verdad pueden suspenderse aunque no extinguirse, pero al ver que no le queda la menor esperanza de llegar á contener el torrente de provocaciones con que se insulta su honor y fama, y que un Profesor honrado no puede sostenerse chocando siempre con la oposición de unos contrarios, que sólo tienen por objeto el hacerle mal, no obstante que le parecía forzoso el finalizar la pequeña obra de las Pichinas, desengañado ya por último con la carta que el Sr. Arcipreste Allué acaba de dirigirle, y de ella presenta á V. S. copia íntegra, de que las especies calumniosas han formado alguna impresión, no le permite ya el desaire y

menosprecio con que se le trata el continuar, exponiéndose á incidir en alguna maior desgracia; lo que manifiesta á V. S. rendidamente, y al mismo tiempo le representa que ha oído que en la Media Naranja se intentaba mudar algunas figuras, y aunque no puede prometerse el exponente que V. S. se deje conducir de las voces declamatorias del vulgo ignorante, ó del dictamen de los émulos, el derecho que tiene á la defensa de su honor le habilita á anticiparla, antes que se estampe en el Santo Templo un borrón que para siempre marchite y obscurezca su mérito, dejando un testigo permanente de la ignorancia que se le increpa: En el asunto ya es el único en que interesa, y á lo que dirije sus súplicas, porque el arbitrio del Dueño en su propia casa no suelta tanto las riendas de la libertad, que por sólo el uso de las facultades del dominio, permita sin causa, y sin utilidad propia, el grave perjuicio del próximo en un punto tan delicado como el honor; el medio que encuentra el exponente para sosegar la desconfianza que presume en los otros y asegurar su propio concepto, es que por persona experta en el arte, authorizada en la profesión, y que su dictamen no padezca el achaque del parcialismo, se visure la obra, y después que tenga con su censura el desengaño de su impericia y hierro, ó el testimonio de su suficiencia con que acreditar el acierto y convencer la emulación, mirará con indiferencia todas las mutaciones que se ejecutaren; así pues rendidamente

A V. S. suplica se sirva providenciar el que la obra de la Media Naranja se vea por uno de los Académicos de la de San Fernando, de los más acreditados en el arte, como son D. Mariano Maella y D. Antonio Velázquez, conduciéndolo á expensas del exponente, y visurada que sea, se le dé por testimonio la declaración que hiciere, como la espera de la notoria justificación de V. S.—Zaragoza 17 de Marzo de 1781.—Francisco de Goya.

Carta de Fr. Félix Salzedo á Goya

Aula Dei 30 de marzo de 1781.—Mi querido Amigo y Dueño: en vista de la variedad de cosas que llegan á mis oídos, sobre las historias con su hermano D. Francisco Bayeu, y de haber tenido carta de un Amigo mío, y también de Vm., en que me dice que, habiendo Vm. presentado los Bocetos de las Pechinas á la Junta del Cabildo, decretó ésta que no los admitiría por buenos ni proseguiría Vm. en su obra, mientras no los acompañasse la aprobación de dicho Bayeu; pero que Vm. se ha cerrado absolutamente á no pasar por su censura, y á irsse antes á Madrid que convenir en ello. No puedo dar asenso á semejante resolución. Lo tengo á Vm. por hombre de más juicio y prudencia que la que correspondería á este hecho; también me hago el cargo que, como hombre, puede resolver sin el mayor acierto, ó que las leyes de su Facultad pidan determinaciones distintas de las que yo puedo figurarme. Sea lo que fuere, fundado en el especialísimo afecto y cariño que á Vm. tengo, por el que le deseo el mayor acierto en todas sus cosas, y que en todas resplandezca su cristiandad, su hombría de bien y su honor, me tomo la licencia de exponerle mi sentir. En primer lugar, digo á Vm. que no hay en el hombre acción más noble, christiana y religiosa que el humillarse á otro hombre quando lo pide la razón ó la ley de Dios; y quanto más se humille, y lo merezca menos la Persona á quien se humilla, tanto más heroica y meritoria será la acción. Nuestro Redentor Jesús nos enseñó esta doctrina con obras y con palabras: con obras, humillándose y obedeciendo hasta á sus sayones, y pasando por el juicio de unos jueces proterbos, preocupados y enemigos implacables suyos, en el que fué condenado á muerte de Cruz contra toda justicia y contra toda ley; con todo, pasó por ella sin apelarla ni resistirla, porque nos convenía para nuestra redempción y para su infinita elevación y gloria; pues fué infinitamente exaltado porque se humilló infinito.

Con palabras innumerables nos recomienda esta virtud:

Aprended de mí, nos dice, que soy manso y humilde de corazón. El que se humilla será exaltado y el que se exalta será humillado, etc. Esta sentencia indefectible es de aquel Señor, de cuya mano han de venirnos todos los bienes, assí espirituales como temporales, ó los castigos en uno y otro; pues quien quiera ser distinguido en honor, humíllese para amor del Señor, pase por esta sumisión, tan repugnante á nuestra natural soberbia y altivez, ponga debajo de los pies todo respeto humano, todo lo que dirán los hombres, y sólo para complacer á Dios haga su humillación, que no faltará á su palabra en exaltarlo. Este es el buen proceder de un christiano que está penetrado de las máximas del Evangelio.

En el caso presente también pide la razón que Vm. se humille, ya porque la Junta sólo pide lo que ofreció Bayeu al Cabildo de dirigir la obra de Vm. y D. Ramón, de modo que quedasse á su satisfacción, siendo Vm. sabedor de ello, y aunque con el dicho haya Vm. convenido en otro, no ha sido con consentimiento del Cabildo; éste siempre puede hacer se cumpla lo tratado; es el dueño de la obra quien la paga, y por lo tanto, puede valerse de la censura de quien lo entienda para su satisfacción; en esto nada ofenden á Vm., antes es á su favor, porque si la obra es buena, con la censura se publica por tal para todos y sale de la variedad de opiniones. Y cuanto mejor sea, sujetarla á parecer ageno, cederá en honor de Vm.; esto aunque la hubiera de juzgar el peor pintor del mundo, porque la obra será la que siempre dará testimonio del mérito de Vm. y el haberlo sujetado á visura de otro, lo dará de su humildad y hombría de bien. Fuera de que sería muy mal visto de todos el que por una etiqueta se estrellasse con todo un Cabildo, que puede favorecer mucho á Vm. y á los suyos, porque no sabe Vm. lo que Dios le guarda, y es justo quedar bien con Él. Es la primer obra de nota que á Vm. se le ha ofrecido, y será cosa lastimosa saliesse Vm. de ella pleiteando; que aunque ganasse el pleyto, quedaría en el concepto de hombre temoso y vano. Ya no es el punto de Vm. con su cuñado, sino con el Cabildo; ya no se trata de subordinarlo á Vm. á él, sino de querer el dicho Cabildo tener aprobación de sujeto hábil, (como lo es Bayeu), de su

obra de Vm., lo que no puede Vm. escusar, en fuerza de hombre de razón. Ya sé todas las réplicas que Vm. me está haciendo; hace días estoy persuadido de ellas; pero entiendo no son hoy del caso para negarsse á lo que pide la Junta, y añado que aunque hubiera Vm. tenido razón hasta ahora, la perdió para en adelante, y se justificaría Bayeu de sus procedimientos, por lo que tengo dicho. También entiendo que pide la razón que vuestra merced se acomode á las circunstancias del tiempo; hoy se encuentra Francisco, en el concepto del Cabildo, por el hombre más sobresaliente, y á vísperas de ser primer Pintor del Rey; vuestra merced (aun quando fuese de mayor habilidad) comienza ahora, y no tiene aún ganado el concepto, y es preciso pasar por ello, sujetándosse á su censura, como lo pide la Junta, dejando lo demás al tiempo y á la providencia del Señor.

Al buen pagador no le duelen prendas; ni al buen Artífice el dar á la común censura sus obras; si Vm. lo reusasse en las suyas, juzgarían todos era por no tener satisfacción de su acierto y por faltarle humildad para verlas corregir.

Ya no resta sino que Vm. me diga que está pronto á exponer su obra á la crítica de la Academia de Madrid, pero no á la de su cuñado; si piensa Vm. assi, es tentación clara del enemigo, que solicita el indisponerlo á Vm. para siempre con su Hermano, fomentar en ambos un aborrecimiento irreconciliable, causar un escándalo público con infinitos pecados; con otras desventuras; esto y mucho más se seguiría de semejante resolución.

Por lo mismo que se han cruzado entre los dos lo que sé, debe Vm., con toda generosidad y caridad christiana, sujetar sus Bocetos al dictamen de Bayeu, para hacer á Dios este obsequio de humildad, al público de edificación, á sus Amigos de gusto, y aun á María Santísima le adelantará la gloria de que desde luego quede pintada su casa. ¿Qué ha de decir su cuñado á vista de un proceder de Vm. tan christiano y prudente? Tengo por cierto que su censura será para llenarlo á Vm. de honor, me persuado de ello firmemente.

Quando él quisiera vengarse con desacreditarlo á Vm. (que no creo), todo el mundo sabría entonces la diferencia de corazones de Bayeu y de Goya y haría justicia; y principalmente

Dios, que de todos nuestros interiores daría á cada uno lo que se merece. Y entonces venía bien el apelar de su censura á la Real Academia, que el Señor le favorecería á Vm. Pero de lo contrario no espere Vm. buen éxito.

Mi dictamen como de su mayor apasionado, es que Vm. se someta á lo que pide la Junta, que haga llevar sus Bocetos á casa de su Hermano y le diga con el mejor modo: Esto pide el Cabildo, aquí los tienes, regístralos á tu satisfacción, y pondrás por escrito tu Dictamen para presentarlo, portándote en ello según Dios y tu conciencia te lo dicte, etc. Y esperar la resulta. Reflexiónelo Vm. despacio, pídale á la Virgen del Pilar le dé luces para el acierto, y execute lo que le parezca ha de serle más grato á S. M. y á su Divino hijo, que también le pido lo mismo, porque soy su amigo de corazón que B. S. M.—Fr. Félix Salzedo.—Mi amigo D. Francisco Goya.

Carta de Goya al Arcipreste Allué

Mui señor mío: Enterado de lo que se sirve Vm. prevenirme en su carta de 26 del pasado, y deseoso de que por mí se verifiquen los anhelos que tengo de servir y complacer á los señores de la Junta, y á Vm., haré nuevos Bocetos para las Pechinas, de acuerdo con mi cuñado D. Francisco Bayeu, y precedida la aprobación de éste en los términos que los señores de la Junta determinen, pasaré á executarlos en la media naranja, haciendo igualmente en ésta lo que pareciere á dicho mi cuñado. Suplico á Vm. se sirva dar noticia á los señores de la Junta de esta prueba de mi justa consideración á sus preceptos, y de la sumisión con que venero sus resoluciones, dispensándome Vm. los que fueren de su agrado.—Nuestro Señor guarde á Vm. muchos años.—En 6 de Abril de 1781.—Sr. D. Mathías Allué.—Francisco Goya (1).

---

(1) Esta carta y la del Padre Salzedo han sido impresas por el señor Zapater (*Noticias*, etc.), al cual pertenecen ambos documentos. El *memorial*, de Goya, y carta del canónigo Allué, que publico por vez primera, son también de la propiedad de dicho señor, quien bondadosamente me los ha facilitado.



APÉNDICE NÚM. 2

EXPEDIENTE SOBRE REMUNERACIÓN Á DON FRANCISCO GOYA, DON GREGORIO FERRO Y DON JOSEPH DEL CASTILLO, DE SUS TRABAJOS EN PINTAR UNOS CUADROS PARA LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO EL GRANDE DE MADRID

Archivo General Central.—Fomento.—Bellas Artes.—Año 1785.—Leg. núm. 6

Excmo. Sr.:

Señor: D. Francisco Goya, D. Gregorio Ferro y D. Joseph del Castillo: P. A L. P. de V. M., con la devida veneración, dicen: Que por resolución del Rey Nuestro Señor, comunicada por V. E. en 20 de Julio de 1781, han pintado cada uno un cuadro para la Iglesia de San Francisco con la posible aplicación y fatiga, habiendo empleado dos años en borrones, estudios y ejecución de dichos cuadros: en cuya atención

Suplican á V. E. se sirva remunerar tan dilatado trabajo en el modo que sea de su mayor agrado. Determinación que esperamos de V. E., pues nos hallamos precisados á ganar el sustento con nuestras obras sin tener sueldo ni auxilios, como otros que tienen la suerte de servir á S. M. Madrid 25 de Abril de 1785. —Francisco de Goya.—Gregorio Ferro.—Joseph del Castillo.— Excmo. Sr. Conde de Floridablanca.

Excmo. Sr.:

Muy señor mío: Me han rogado mucho los que firman el adjunto memorial que yo se lo remitiese y recomendase á V. E., lo que ejecuto, pareciéndome que se hallan necesitados, y en consideración de que el genio compasivo de V. E. no lo llevará á mal. Acaso las circunstancias no serán oportunas para condescender V. E. en la remuneración que se solicita. Si fuere así, me ha ocurrido la especie de que podría satisfecérseles mediante una orden del Rey, de los fondos de la misma fábrica de San Francisco, como se satisfacen todos los demás ornatos, que ascienden á sumas considerables. Espero que V. E. disimulará estos oficios á que me impele la idea de que no pierdan el ánimo estos pobres, y con la recompensa se animen á otros travajos.

Nuestro Señor guarde la Persona de V. E. muchos años como se lo pido. Madrid 29 de Abril de 1785.—Excmo. Sr.—Besa la mano de V. E. su más atento y rendido servidor.—Antonio Ponz.—Rubrica.—Excmo. S. Conde de Floridablanca.

Viene luego una carta de D. Antonio Ponz á D. Francisco Pérez de Lema, en la cual, hablándole de otros asuntos, se lee el siguiente párrafo: «Los pobres del adjunto memorial me parece que tienen razón: me han instado para que lo dirigiese al Sr. Conde, y se lo he ofrecido.»

Otra carta del mismo al mismo, concebida en los siguientes términos: «Sr. D. Francisco mi estimado dueño: Incluyo á Vm. esa copia como documento de lo que se les dió á los tres pintores, que no tienen sueldo, por el Rey, Goya, Ferro y Castillo, en calidad de socorro, para ir trabajando sus cuadros de San Francisco, que es lo que Vm. me pidió cuando nos vimos la última vez.

Manténgase Vm. bueno, y mande cuanto quiera á su afectísimo, Ponz. Madrid 21 de Junio de 1785.—Sr. D. Francisco Pérez de Lema.»

La copia que cita en la carta anterior dice así: «Con esta fecha prevengo á los Directores generales de Correos entreguen á Vm. seis mil reales de vellón de avida de costa, con calidad de por

ahora y hasta nueva disposición, por el servicio que ha hecho de orden de S. M., pintando uno de los quadros que deben colocarse en la nueva Iglesia de San Francisco de esta Corte. Lo que participo á Vm. para que acuda á percibirlos; y quedo rogando á Dios guarde su vida muchos años.—Palacio á 23 de Diciembre de 1782.—El Conde de Floridablanca.—Sr. D. Joseph del Castillo.»

Al margen del oficio-carta que sigue al memorial viene:

1.° Una notita que dice así: «Excmo. Sr.: A estos tres pintores se les dió en otra ocasión seis mil reales á cada uno.»

2.° Un decreto marginal (sin firma, aunque al parecer del Conde) concebido en estos términos: «Líbrenseles otros 4.000 rs. á cada uno; aunque los Quadros no han sido gran cosa, bien que los de éstos son los menos malos.»

Y 3.° Otra notita que dice: «Egecut. en 24 de Marzo de 85.»

Consecuencia, sin duda, de todo lo anterior es la minuta que sirve de cubierta á dichos documentos, y dice lo siguiente: «Aranjuez á 24 de junio de 85.—A los Directores generales de Correos: Manden VV. entregar del fondo de la renta de Correos cuatro mil reales de vellón á cada uno de los tres pintores don Francisco de Goya, D. Gregorio Ferro y D. Joseph del Castillo, en remuneración de su trabajo en pintar el Quadro de la Iglesia de San Francisco de esa Corte, que el Rey puso á su cargo; para que con esta cantidad y los seis mil reales que en otra ocasión se les entregó á cada uno, queden enteramente recompensados. Y prevengo que con su recibo y esta orden serán abonados los citados cuatro mil reales respectivos. Dios, etc.»





APÉNDICE NÚM. 3

TESTAMENTO DE D. FRANCISCO GOYA Y DOCUMENTOS OFICIALES ACERCA DE SU FALLECIMIENTO

Archivo general de la Real Casa y Patrimonio.—Sec. del Personal.—Leg. letra G.

En el nombre de Dios Todopoderoso. Amén.

Nosotros D. Francisco Goya, de Exercicio Pintor, y D.ª Josefa Bayeu, marido y mujer, vecinos de esta Corte, y natural que yo el D. Francisco soy del Lugar de Fuendetodos, Reyno de Aragón, Arzobispado de Zaragoza, hijo de legítimo matrimonio de D. José Goya y de D.ª Gracia Lucientes, ya difuntos, vecinos que fueron de la ciudad de Zaragoza. Y yo la D.ª Josefa, natural de dicha ciudad, hija legítima de D. Ramón Bayeu y de D.ª María Subias, difuntos, vecinos que fueron de la misma. Estando buenos, sanos, en nuestro entero juicio, memoria, habla y entendimiento natural que S. M. SSma. se ha servido darnos, creyendo y confesando, como firmemente creemos y confesamos el misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas distintas y un solo Dios verdadero, y en todos los demás misterios, y Sacramentos, que cree, y confiesa nuestra Santa Madre Iglesia, Católica, Apostólica Romana, en cuya verdadera fee, y creencia hemos vivido, y protestamos vivir y morir como católicos, y fieles cristianos temerosos de la

muerte que es cosa cierta á toda criatura humana, deseando estar prevenidos con disposición testamentaria, desde luego otorgamos, que hacemos y ordenamos nuestro testamento en la forma siguiente:=Cláusula.=En el remanente que quedase de todos nuestros bienes, muebles raíces, caudal y efectos, derechos y acciones presentes y futuros instituímos, y nombramos por nuestro único y universal heredero de todos ellos al citado don Francisco Xavier de Goya nuestro hijo legítimo, para que los que sean los haya, lleve, goze y herede con la bendición de Dios nuestro Señor, y la nuestra á quien pedimos nos encomiende.= Pie.=Y por el presente revocamos, y anulamos todos los testamentos y demás disposiciones testamentarias que antes de ésta hayamos formalizado por escrito, de palabra ú en otra forma, para que ninguna valga ni haga fee, judicial, ni extrajudicialmente, excepto este testamento y memorias si quedasen, que queremos y mandamos se observe todo su contesto, como nuestra última y deliverada voluntad, ó en la vía y forma que más haya lugar en derecho.=En cuyo testimonio lo otorgamos así, ante el presente Escribano del Número, en esta villa de Madrid á 3 de Junio de 1811; habiendo yo el D. Francisco leído por mí mismo, en atención al mal de sordera que padezco, este testamento á presencia del mismo Escribano y de los testigos que lo fueron presentes D. Félix Mozota, D. Francisco Fernández Peñalosa y D. Francisco Suria, vecinos de está Corte, y los otorgantes á quienes doy fee conozco, lo firmaron con dichos testigos.=Fancisco de Goya.=Josefa Bayeu.=Félix Mozota.= Francisco Fernández Peñalosa.= Francisco Suria.=Ante mí: Antonio López de Salazar.

D. Antonio López de Salazar, Escribano de S. M. y del Número de esta villa de Madrid presente fuí, y el registro queda en papel de sello cuarto mayor.=Está signado.=Antonio López de Salazar.=La cabeza, Cláusula de Heredero y pie que van insertos, corresponden con las que se hallan en el testamento original, que para sacar testimonio de ellas me ha exhivido D. Francisco Xavier de Goya de esta vecindad, á quien se le devolví, de que doy fee y á que me remito. Y así mismo la doy de que, en dicho testamento no se halla manda, ni legado en favor del

Rey N. S. ni de su Real Hacienda. Y para que conste á pedimento del citado D. Francisco pongo el presente que signo y firmo yo el infrascripto Escribano de S. M. y de Cámara del Real y Supremo Consejo de Castilla en esta villa de Madrid á 6 de Mayo de 1828.=Hay un signo.=Antonio López Salazar.

Real Sumillería de Corps.—A las dos de la mañana del día 16 de Abril próximo pasado falleció en la Ciudad de Burdeos, Reyno de Francia, D. Francisco de Goya y Lucientes, primer Pintor de Cámara de S. M., jubilado, á los 16 días de una paralisis en el lado derecho, que terminó en un accidente apoplético. Lo que aviso á V. S. para la superior noticia del Rey N. S. Dios guarde á V. S. muchos años. Palacio 8 de Mayo de 1828.—J. El Duque de Híjar, Marqués de Orani.=Sr. D. Francisco Blasco.

Al margen, en lo alto, en dirección ordinaria, dice: Primera Sección, número quinientos siete.__________________

Y más abajo, también al margen, en la propia dirección: Francisco de Goya y Lucientes.__________________

Y dentro: Estado Civil.__________________

Fallecimientos.__________________

Corregimiento de la Ciudad de Burdeos, Departamento del Gironda. De los Libros de Registro de las Actas ó Partidas de fallecimientos del presente año ha sido copiado lo que sigue:____

El día diez y seis de Abril de mil ochocientos veinte y ocho fué depositado en la Oficina del Estado Civil un proceso verbal, hecho por el Comisario de fallecimientos, del cual resulta que el Señor Francisco de Goya y Lucientes, de edad de ochenta y cinco años, natural de Fuendetodos (España) viudo de la Señora Josefa Bayeu, hijo de los ya difuntos..., ha fallecido en el día de hoy á las dos de la mañana, Fosos de la Intendencia, número

treinta y nueve, según declaración de los Señores José Pío de Molina, hacendado, residente en la misma, y Rumualdo Comerciante, residente en la calle de Tourny, número treinta y seis, testigos mayores de edad que han firmado el sobredicho proceso verbal. El Adjunto al Corregimiento, firmado en el Libro de Registro, de Coursson.

El Corregidor de la Ciudad de Burdeos, Oficial de la Real orden de la Legión de honor, Certifica la presente copia conforme á los Libros de Registro.

Hecha y dada en la Casa de la Ciudad, el día veinte y uno de Abril de mil ochocientos veinte y ocho.

El Adjunto al Corregidor.

De Coursson=con rúbrica.

Lugar ✠ del Sello de oficio del Corregimiento de Burdeos, impreso con humo.

Nos Pedro María Emerigon, oficial de la Real Orden de la Legión de honor, Presidente del Tribunal Civil de Burdeos, Certificamos que la antecedente firma es la del Sr. Coursson, uno de los adjuntos al Sr. Corregidor de esta Ciudad y que se la debe dar fe.

Burdeos el día veinte y tres de Abril de mil ochocientos veinte y ocho.

P. Emerigon=con rúbrica.

Lugar ✠ del Real Sello de Oficio del Tribunal Civil de Burdeos, impreso con tinta.

Copia del Castellano.—D. Francisco de Ferrari y Santa Cruz, Caballero del Escudo de la Fidelidad, Condecorado con el Lis de Francia, Cónsul de S. M. C. en el Departamento de la Gironda y sus dependencias, etc.

Certifico que el Sr Emerigon, que ha firmado la fe de muerte que antecede, es como se califica Presidente de este Tribunal Civil, y como tal á sus escritos se da entera fe y crédito en ambos juicios; y para que conste donde convenga, firmo el presente refrendado con el Real Sello de este Consulado. Burdeos 23 de Abril de 1828.

Registrado núm. 44.

Francisco de Ferrari y Santa Cruz con rúbrica.

Lugar ✠ del real Sello de Oficio del Consulado de España en Burdeos; impreso con tinta.

Está escrito el original en papel sellado con los dos reales Sellos usados actualmente en Francia; que son el uno el ordinario del papel impreso al margen con tinta, y el otro el llamado Timbre Real estampado también al margen en seco.

Certifico yo D. José Sabau y Blanco, del Consejo de S. M., su Secretario y de la Interpretación de Lenguas, Arcediano de Aliaga, Dignidad de la Santa Iglesia metropolitana de Zaragoza, Bibliotecario de la Real Academia de la Historia y Académico de número de la misma: Que la antecedente traducción está bien y fielmente hecha en castellano del ejemplar francés y legalización en castellano, que me fué exhibido para este efecto. Madrid seis de Mayo de mil ochocientos veinte y ocho.— Entre reglones—en la misma y Rumualdo, Comerciante residente.—Vale.—José Sabau y Blanco.



CATÁLOGO RAZONADO

DE

LAS OBRAS DE GOYA

La dispersión por Europa y hasta por América de las obras del insigne genio del pasado siglo, es un invencible obstáculo que se presenta á la formación de un perfecto catálogo de aquéllas. Por otro lado, el peligro de atribuir al artista aragonés pinturas ó estampas que no fueron suyas, aumenta los inconvenientes de esta ardua tarea. No obstante, teniendo en cuenta que el mérito es *esencialmente* relativo, aún más que en otra clase de estudios (si se me permite la frase) en los del linaje del presente; que Charles Iriarte, Lefort y Cruzada me han precedido en parte en mi pensamiento y que la crítica ilustrada ha sido benévola al juzgar sus empresas, me decidí á recoger materiales para redactar un trabajo parecido, pero de plan é índole más amplios y completos.

Mis investigaciones, sin embargo, no han sido tan perfectas que correspondan á mis deseos. Sinnúmero de cuadros de Goya he visto y estudiado; todos sus grabados y litografías, con rara excepción, han pasado por mi mano y he podido á mi gusto apreciar sus bellas cualidades ó su demérito; pero la imposibilidad material de conocer cuantas obras ejecutó el maestro aragonés, salta á la vista, y no de todas he podido obtener cabales noticias descriptivas é históricas. De aquí que el catálogo presente no sea en todas sus partes escrupuloso y exacto como yo deseara. Mas el simple aficionado, el inteligente crítico y el artista

de profesión, á quienes interesan estas páginas, podrán mejorarlas y corregirlas con el amor al arte, en la contemplación de las estéticas producciones del ilustre profesor, y con la constancia en inquirir la historia de las mismas.

Réstame sólo ofrecer el testimonio de mi agradecimiento á cuantas personas han coadyuvado á mis designios ofreciéndome datos sobre cuadros y grabados de nuestro artista, y contribuyendo, por consiguiente, á que por primera vez aparezca en España un *Catálogo razonado y sistemático de todas las obras de Goya*.





I

ASUNTOS RELIGIOSOS

FRESCOS

I.—Alegoría de la Divinidad ó de la Gloria.

Templo Metropolitano de Nuestra Señora del Pilar.—Zaragoza.—Pintura de la bóveda cuadrangular del coro de la capilla de la Santísima Virgen.

Ocupa el centro, en medio de luminosos resplandores, el Triángulo que simboliza uno de los misterios más excelsos de nuestra sacrosanta religión, con el nombre de Dios inscrito en su centro en caracteres hebraicos. Grupos de ángeles adoran el brillante y divino emblema, debajo del cual, y á la derecha de quien contempla la obra, dos de aquéllos, arrodillados, destácanse con vigor, así como la nube que los sostiene, del fondo vivo y caliente de la composición. Tras de este grupo piérdese el espacio indefinidamente, en el que flotan, agrupados en sucesivos términos, multitud de querubines.

Esta pintura es de un maravillosísimo efecto y de una entonación y un brío admirables, aunque ha padecido mucho á causa

de sucesivas restauraciones.—Discutida la paternidad de ella hace años y atribuída por muchos á D. Francisco Bayeu, fundándose en que á veces este artista buscó la fuerza y el contraste dentro de la gamma de un mismo color, hoy reivindicamos nosotros para el verdadero autor la gloria de la obra, merced á los papeles del archivo de la catedral del Pilar, que publicamos en el apéndice núm. 1.º—Costó el fresco de Goya *quince mil reales*, habiendo sido de su cargo el peón y aparejos: lo ejecutó en *mil setecientos setenta y dos*, comenzándolo en fines de Enero ó primeros de Febrero y terminándolo en Mayo.

II.—La Virgen, Reina de los mártires.

Pintura de la bóveda que hay enfrente de la capilla de San Joaquín.—Catedral del Pilar.—Zaragoza.

La Santísima Virgen, elevada sobre un trono de flotantes nubes, aparece sentada y rodeada de refulgentes resplandores, sirviéndole de animado y viviente dosel multitud de ángeles y querubines, que, á modo de corona, circundan su frente cantando alabanzas á la Reina de los cielos y ofreciendo áureas palmas á los mártires, que fervorosos se humillan á los pies de María.—En primer término, los diáconos Santos Lorenzo y Vicente, las vírgenes Santas Eulalia y Lucía, el Rey Hermenegildo y el apóstol San Pablo; siguiendo por la derecha, encuéntranse á San Pedro de Arbués, á Santo Dominguito de Val y á Santa Engracia, que, en unión de San Andrés y San Sebastián, ocupa el otro centro de la composición en frente á la Virgen María. Siguen por el lado derecho Santa Catalina y los Santos Justo y Pastor, y San Pedro apóstol con San Lamberto y otros mártires, que, colocados en diferentes términos, completan el conjunto.

Costó á las obras del Pilar la pintura al fresco de esta media

naranja, con la de sus cuatro pechinas *tres mil pesos.*—La empezó Goya en el mes de Diciembre de 1780, y la terminó en Febrero de 1781.—La iglesia del Pilar conserva el boceto original de esta pintura y de las de las cuatro que siguen.

III.—Alegoría de la Fe.

Este asunto, y los tres siguientes, son los de cada una de las pechinas de la bóveda descrita en el número precedente.

IV.—Alegoría de la Caridad.

V.—Alegoría de la Fortaleza.

VI.—Alegoría de la Paciencia.

VII.—Un milagro de San Antonio.

Iglesia de San Antonio de la Florida.—Madrid.—Pintura de la bóveda de la cúpula.

Sobre una pequeña eminencia está el Santo, en pie, y colocado de perfil, algo inclinado hacia adelante, extendidos sus brazos y, con la mano del derecho, en actitud de evocar de su tumba á un muerto, para que revele á la muchedumbre, que acusa injustamente á otro de asesino, quién ha sido su matador. Surge de la tumba el cadáver descarnado y húmedo por la horrible podredumbre, y, sentado en una especie de banquillo, abrázalo por la espalda otro personaje, en tanto que escucha con atención las preguntas que le hace San Antonio. Entre estas dos figuras hay una mujer con los brazos abiertos y en actitud de misericordia; á su izquierda, un poco más alto, un hombre que mira con fijeza el grupo, y tiene apoyada la mano de aquel lado en un grueso palo.—He aquí el grupo principal, á cuyos lados

hállase un numerosísimo gentío de hermosas mujeres, que visten el campanudo y guarnecido guardapiés, la nacarada media, el breve zapato, la desprendida mantilla de tira y la artificiosa trenza, y de traperos, chisperos y corredores de la cuatropea, luciendo la coleta y la redecilla, el calzón y el chupetín, el capote de mangas y el sombrero apuntado. En la primera zona de la cúpula ha desenvuelto el pintor toda la escena, colocando á su alrededor, como alarde de habilidad, un sencillo balcón, en el que se apoyan muchas de las figuras, ó descansan sus brazos ó sus manos, y hállanse montados ó sostenidos, haciendo arrojadas volatinerías, algunos pilluelos. Fondo: paisaje algo montuoso, con árboles.—El grupo principal destaca por claro y es lo más iluminado de toda la bóveda. Las actitudes de los personajes y la agrupación de las figuras son tan varias y caprichosas como múltiples y arrogantes. Mide de diámetro la cúpula seis metros, y en ella ha pintado Goya unas cien figuras.

Goya ejecutó esta pintura y todas las siguientes hasta el número XIX, que constituyen el total del decorado de la pequeña iglesia de San Antonio de la Florida, en el año 1798; pues aunque hasta el 1.° de Julio de 1799 no se abrió al culto y veneración pública, el documento que copio á continuación justifica lo dicho.

Memoria *de los géneros de pintura y demás que yo, D. Manuel Esquerra y Trapaga, vecino del comercio de esta corte, he entregado á D. Francisco Goya, pintor de Cámara de S. M. (que Dios guarde), para la obra de la capilla de San Antonio de la Florida, que ha pintado de Real orden de S. M. en este año de 1798, que con expresión por menor es en la forma siguiente:*

PRIMERAMENTE EN 15 DE JUNIO DE 1798

Media arroba de ocre claro	12,17
Media arroba de ocre oscuro	25
Media arroba de albin f.° molido, á 10	125
Media arroba tierra negra, á 8 rs	100

Media arroba de esmalte, á 10 rs. 125
Media arroba tierra roja. 12,17
Media arroba sombra de Venecia. 50
Media arroba verdacho f.º, á 16. 200
Ocho libras de Ornaya f.º, á 16. 128
Doce libras y media de bermellón de la China del Real estanco, á 80 rs. 1.000
Media resma de papel imperial de marca mayor. 250
Diez y ocho vasos de barro fino grandes para poner colores, á 8 rs. 144
En 26 dicho. Quince libras tierra roja. 15
Diez libras de ocre oscuro. 20
En 5 de Julio; cinco docenas de brochas de Lión grandes, á 5 rs. 330
Doce brochas de peine finas de varios tamaños, á 20 reales cada una. 240
Dos brochones letra K de virola. 30
Dos brochas de letra E. 12
Cuatro libras de cola fuerte. 12
En 30 dicho. Media arroba ocre claro. 12,17
Media arroba ocre oscuro. 25
Media arroba albin f.º, á 10. 125
Media arroba tierra negra, á 8. 100
Dos arrobas y media de esmalte, á 10. 625
Media arroba tierra roja. 12,17
Media arroba sombra fina. 50
Media arroba verdacho, á 16. 200
Media arroba minio. 50
Media resma papel imperial. 250
Ocho libras de ornaya. 128
Una libra y tres cuarterones de esponjas lavadas finas, á 40 rs 70
Una docena de brochas finas de peine, á 20 rs. 240
Tres canterillas para tostar colores. 9
En 11 dicho de Agosto, ciento sesenta rs. vn. para comprar cazuelas y barreños. 160
Diez y nueve libras y media de negro fino de marfil, á 24 rs. 468
Cuatro libras añil de flor, á 64. 226
Por veintidós libras azul de Molina molido, á 15. 330
Cuatro libras ocre de siena. 128
Libra y media de carmín superfino de Londres, á 40 rs. onza. 960

Media resma papel de marca mayor imperial de Génova, en 250.	250
En 26 dicho. Dos docenas de brochas finas de peine pelo de tejón	240
Tres libras azul de Inglaterra	78
Una docena brochas ensollederas de pelo de tejón	96
En 22 de Octubre; dos onzas laca superfina, á 200 rs. onza..	400
Una libra negro humo	10
Y por el alquiler de un coche para ida y vuelta el señor don Francisco Goya desde su casa hasta la ermita de San Antonio, pagué seis mil doscientos cuarenta rs. vn. al respecto de cincuenta y dos reales todos los días desde 1.º de Agosto hasta que se remató la obra	6.240
Importa esta cuenta en su justo valor	14.314

Catorce mil trescientos catorce rs. de vn. Madrid 20 de Diciembre de 1798 —Manuel Ezquerra y Trapaga.—Está conforme esta cuenta:—Francisco de Goya.—Con mi intervención.—Florencio Martín.—Recibí, Trapaga.—(Arch. de Pal.—Sección del Rl. Patrimonio.—Real Florida.—Leg. I.)

VIII á XIX.—Angeles y querubines.

Adornan las pechinas de la bóveda grupos hábilmente combinados de dos y tres angelitos desnudos que, con la mirada fija en el cielo, sostienen cortinajes ó tapices ó se hallan recostados y sentados sobre paños y cojines blancos y azules, sembrados de flores de oro. En los intrados del arco toral se ven hermosísimas figuras que, más ó menos envueltas en leves túnicas, con las oscuras alas, ya recogidas ya desplegadas al viento, están las unas de rodillas y con las manos en cruz, las otras sujetando fingidas cortinas, y humillan su mirada de fuego ó la tienen fija en el altar mayor. Los medios puntos é intrados de los arcos del coro y del crucero ostentan, asimismo, robustos ángeles, de cabellera rubia y trenzada los más, desnudos de pies, brazos y pechos muchos de ellos, levantando ó sostenien-

do los aludidos tapices ó cortinajes, cubiertos sus miembros con vestiduras blancas guarnecidas de bandas ó cinturones de colores fuertes, de lazos y otros accesorios. El artista los ha representado en actitud de rodillas ó en otra más enérgica, ora con las manos cruzadas sobre el pecho ó extendidas vigorosamente, ora descansándolas sobre las piernas ó cubriéndose con ellas el rostro.

Nada más profano que el adorno referido; pero nada más bello, armonioso y brillante: es una inimitable sinfonía de luz y de colores.

D. José María Galván ha reproducido en *El grabador al agua fuerte*, volumen I, Madrid 1874, los siguientes fragmentos: Intrados del arco del crucero, lado del Evangelio (*núm. 20*); Intrados del arco del crucero, lado de la Epístola (*núm. 14*); Intrados del arco del coro, lado del Evangelio (*núm. 22*); Intrados del arco del coro, lado de la Epístola (*núm. 26*); Medio punto, del lado del Evangelio, medio punto, del lado de la Epístola (*núm. 32*); Intrados del arco toral, lado del Evangelio (*núm. 42*); y en el volumen II, Madrid 1875, de dicha publicación; una de las pechinas (*núm. 32*).— Mres. Dumont y Chapon han grabado en madera, sin carácter, algunas de dichas pinturas, en la obra de Ch. Iriarte: *Goya, sa vie, ses œuvres*, etc.

CUADROS

I.—Aparición de la Virgen del Pilar

Iglesia parroquial.—Fuendetodos.—Pintura al óleo sobre las puertas del retablo

Obra pintada por Goya en su niñez, la cual, si carece de importancia artística, la tiene grande bajo el punto de vista histórico. Cuéntase que cuando el maestro visitó su pueblo natal en los primeros años del presente siglo, y vió la pintura mencionada exclamó: *no digáis que eso lo he pintado yo.*

II.—San Braulio, Obispo de Zaragoza

Colocado de frente y en pie; vestido de pontifical, con manto y mitra; tiene su mano derecha extendida en actitud de hablar, y en la izquierda lleva el báculo. Debajo de la figura se lee: *San Bravlio.*

Cuando se restauró la iglesia del Pilar en 1718, por Herrera, ejecutó D. Francisco Plano, para la capilla llamada de San Braulio, un retablo imitando orden de arquitectura, en cuyo centro debió de colocarse algún cuadro de devoción. Andando el tiempo, Goya pintó encima al temple su San Braulio. Arrancado el lienzo no hace muchos años, y sustituído por una estatua, sin carácter, de dicho santo, hecha por D. Salvador Paramo, fué enviado á la iglesia del Portillo, en donde ha servido, hasta el pasado año, para cubrir la entrada á la honda capilla en que se coloca el monumento de Semana Santa. En obras este templo, fué sacado de allí el lienzo y entregado á los padres Escolapios, quienes lo tienen en el convento de las religiosas de su misma orden, antiguo de Agustinos observantes.

Dícese que Goya pintó al Obispo de Zaragoza en una mañana, porque apremiado por el señor deán á que terminase la obra, en el mismo día tomó los pinceles y la llevó á cabo en una sesión brevísima, para poder asistir por la tarde á una corrida de toros que se verificaba. El tono de la pintura es vigorosísimo, valiente; el alba ó roquete que el santo viste está hecho de envidiable manera. Pero el deterioro es lamentable y, por tanto, es difícil apreciar hoy la pintura en sus detalles.

III.—El Marqués de Lombay despidiéndose de su familia para entrar en la Compañía de Jesús

Capilla de San Francisco de Borja. Catedral de Valencia.—Lienzo

Abrazado á otro personaje (acaso el mayor de sus hijos) se ve al Marqués en el momento de bajar por la escalera

señorial y decir adiós á los suyos para trocar las comodidades de la vida, los honores y la riqueza, por la humildad y el constante servicio de Dios, puesto á prueba de todo sacrificio. Un mozo de pocos años y un niño le preceden. Una mujer, colocada á la izquierda, llora y enjuga sus lágrimas con un pañuelo. Más lejos, los servidores y demás criados de la casa.

IV.—San Francisco de Borja, asistiendo á un moribundo impenitente

Capilla de San Francisco de Borja. Catedral de Valencia.—Lienzo

Encima de un lecho, cuyas ropas, en completo desorden, arrastran en parte por el suelo, se ve la figura del agonizante impenitente, con los cabellos erizados, semi rígidos los miembros por las convulsiones de la muerte, echando espuma por la boca, y con el pecho descubierto. Alrededor de su cabeza horribles monstruos que le miran complacidos. San Francisco, á la derecha de la composición, con un Santo Cristo en su mano derecha, que presenta al moribundo.

Los bocetos de este cuadro y del anterior los posee el Marqués de Santa Cruz (alto 0,37, ancho 0,26). Dichas notabilísimas obras han sido grabadas por Peleguer en 1805, y en madera por Etienne, para la obra de Ch. Iriarte.

V.—Nuestro Señor Crucificado

Alto, 2,55; ancho, 1,53.—Lienzo

«Señor: en vuestras manos encomiendo mi espíritu.»—He aquí el momento en el que ha querido el pintor representar á Jesús. Adosado su cuerpo al santo madero, apoyando sus pies sobre una repisa de la misma cruz, cada uno de los cuales tiene atravesados por un clavo, caída la cabe-

za sobre el hombro izquierdo, y derramando gotas de sangre las heridas de su frente, que crueles espinas circundan, y las de las manos, pies y costado, está el Salvador del mundo dando el ejemplo de amor, caridad y abnegación más grande que jamás contemplaron los siglos. Ciñe sus caderas una banda de fino lienzo. La cruz, de espléndidas dimensiones, destaca de un fondo oscuro. En la parte superior tiene la inscripción trilingüe, en hebreo, griego y latín, que dice que es el crucificado *Jesus Nazareno, Rey de los judíos.*—Figura de tamaño natural.

Número 2.165 del catálogo del Museo del Prado. Procedente del nacional de la Trinidad á consecuencia de Real orden de 22 de Marzo de 1872. Estaba en el convento de San Francisco el Grande de Madrid, de donde lo sacó en 1836 la comisión incautadora de la Real Academia de San Fernando. Hay una copia de igual tamaño, hecha por Felipe Abas, que se conserva en la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

VI—San Bernardino de Sena

Madrid.—Iglesia de San Francisco el Grande.—Alto, 4,80; ancho, 3,00.—Lienzo

En pie, sobre un pequeño montículo, se ve al Santo, con un Crucifijo en la mano, predicando al Rey D. Alfonso de Aragón y á su numerosa corte, que atentamente le escuchan.—Goya se retrató á la derecha, entre la muchedumbre.

Ocupó al autor dos años la ejecución del lienzo, desde el 20 de Julio de 1781, en que por Real orden se le encargó. Mientras lo pintaba se le remuneró con 6.000 reales del fondo de Correos, y después de terminado y colocado en la iglesia, con 4.000 más, del mismo fondo de la renta de Correos. (Archivo general central.)

La casa de Torrecilla posee dos bocetos de la obra; uno con varias modificaciones; el otro con la supresión del retrato que Goya hizo de sí mismo en uno de los personajes de la corte del

Rey D. Alfonso. El boceto ó pequeña reproducción que don Francisco Zapater, de Zaragoza, posee, es apócrifo, en mi juicio. (Alto, 1,25; ancho, 0,64. Lienzo.)

VII.—Jesús crucificado.

Capilla de la Casa del Nuncio.—Toledo.

Dice así el Sr. Amador de los Ríos en su *Toledo pintoresca* (Madrid, 1845): ...«Al frente de la puerta existe el altar, cuyo retablo, en extremo sencillo, encierra un lienzo que figura un *crucifijo*, cuadro de buena manera, atribuído por algunos eruditos toledanos á D. Francisco Goya, y tenido, en concepto de otros, como producción de D. Francisco Bayeu.» «Nosotros confesamos que la poca luz de la capilla, apesar de haberla visitado distintas veces, no nos dejó disfrutar lo bastante de este lienzo, para que podamos dar sobre él, decididamente, nuestro voto, dejando á nuestros lectores el cuidado de examinarlo, por si llegan á ser más afortunados que nosotros lo fuimos.»

VIII.—El prendimiento de Jesús.

Alto, 3,00; ancho, 2,00.—Lienzo.—Catedral de Toledo.—Sacristía.

En el centro de la composición, el Salvador del mundo, vestido de larga túnica, con los pies descalzos y humilde la vista, rodeado de gentes que vociferan y le insultan; uno parece amenazarle iracundo ó intenta atar á la espalda los brazos del Sagrado Reo. A su derecha, y en primer término, Judas Iscariote colocado de perfil, señala con el dedo índice de la mano derecha al Divino objeto de su infame traición, al tribuno ó comandante de la abominable turba deicida. Este, que está situado á la izquierda de Jesús, armado con un gran cuchillo al cinto, tiene sus dos manos apoyadas en una lanza ó alabarda, y

algo inclinado el cuerpo hacia adelante, merced al indicado apoyo, y escucha, con pérfida sonrisa, la delación del mal apóstol.

IX.—El Tránsito de San José.

X.—Asunto de la vida de San Bernardo.

XI.—Asunto de la vida de Santa Ludgarda.

Infiérese que Goya ejecutó estos tres lienzos de devoción por la lectura de una carta que dirigió á Zapater desde Madrid en 6 de Junio de 1787, en la que dice:

«Para el día de Santa Ana han de estar tres cuadros de figuras del natural colocados en su sitio, y de composición, el uno *El Tránsito de San Josef*, otro de *San Bernardo*, y otro de *Santa Ludgarda*, y aún no tengo empezado nada para tal obra, y se ha de hacer porque lo ha mandado el Rey...»

XII.—Nuestra Señora del Carmen.

Supongo que debió ejecutar Goya un lienzo de devoción representando esta Virgen, á consecuencia de las siguientes líneas de una carta suya dirigida á D. M. Zapater, fecha 10 de Enero de 1787, en Madrid:

«..... ya cumpliré con tu encargo, y el otro de *Nuestra Señora del Carmen*, te la haré sin duda alguna, pero ahora no puedo perder un día, porque me he retrasado con las obras del Rey, y no pienso hacer nada que no cumpla con esta obligación tan precisa; conque en desembarazándome dime de qué tamaño para tener el lienzo preparado.»

Y en carta del 4 de Mayo exclama Goya:

«¡Qué Virgen del Carmen te he de pintar tan hermosa! Dios nos deje vida para su santo servicio...»

En las de 31 de Mayo y 2 de Junio de 1788, laméntase de no haber podido tener hecha la imagen de Nuestra Señora del Carmen, á causa de sus tareas para la fábrica de Santa Bárbara, é innumerables encargos.

XIII.—La Inmaculada Concepción.

XIV.—San Bernardo.

XV.—San Benito.

XVI.—San Raimundo.

Estos cuatro cuadros, cuyas figuras son de tamaño natural, los pintó Goya para el colegio de Calatrava de la Universidad de Salamanca. Valiéronle 400 doblones; y la honra de que el presidente del consejo de las Ordenes, D. Gaspar Melchor de Jove-Llanos, le manifestase de oficio la satisfacción con que la noble corporación que presidía había visto «el buen desempeño en la encomienda que se le había hecho, el esmero y diligencia con que había concluído dichas pinturas y el mérito sobresaliente de éstas.»—(Madrid 11 de Octubre de 1784).

XVII.—La Virgen de los Dolores.

Dedúcese que pintó Goya este cuadro de devoción, de las siguientes líneas de una de sus cartas dirigidas á don Martín Zapater.

«.....no tengo tiempo para más que decirte que aquí tengo el *San Cristóbal* y que al reverso te haré la Dolorosa.....»—(Madrid 6 de Setiembre de 1775).

XVIII.—Santas Justa y Rufina.

Alto, 3,09; ancho, 1,77.—Lienzo.—Catedral de Sevilla.—Sacristía de los Cálices

Está colocada Santa Justa á la derecha del cuadro y ladeada su figura hacia el centro: Santa Rufina á la izquierda, vista de frente y un poco más atrás. Ambas miran al cielo, que, en su sentido sobrenatural, está representado tan sólo por un resplandor opaco y blanquecino, que desciende, en apretado haz de rayos luminosos, sobre las cabezas de las vírgenes mártires.

Las dos tienen en sus manos palmas y alcarrazas, símbolos de su martirio y de su profesión. Justa sujeta con las dos manos el ramo y la vasija: Rufina, con la diestra la palma y con la izquierda la obra de alfarería, oprimida contra su pecho. Ambas llevan los pies desnudos, porque así las hizo conducir Diocleciano á los montes Marianos para probar su fortaleza en la fe de Cristo. Cubren todos sus miembros la túnica y tunecilla de grueso paño, formando espaciosos pliegues, y de sus hombros penden largos mantos ó estolas, que arrastran en el suelo, formando múltiples y menudas arrugas.

A la izquierda de Santa Rufina, y colocada de frente, se ve un fiero león lamiendo los pies de esta virgen. Delante de las dos están esparcidos por la escena la cabeza y fragmentos del ídolo de la diosa Salambona Venus, que ellas mismas destrozaron y hollaron, llevadas de su fe enérgica y militante, el día en que los gentiles celebraron en Sevilla las impúdicas fiestas de Adonis. A lo lejos, desvanecidas, detrás de unos montículos, la catedral hispalense y su torre de la Giralda.

Firmado: *Francisco de Goya y Lucientes.—César Augustano y primer pintor de cámara del Rey. Año 1817.*—Figuras un poco mayores que el natural.

No hay cosa más inadecuada, dice D. Pedro de Madrazo, que el carácter que dió Goya á las Santas Justa y Rufina, pintadas para la sacristía de la catedral de Sevilla. Y nada más impropio (añadimos nosotros), que el «Análisis de un cuadro que pintó don Francisco Goya para la catedral de Sevilla.» —Léase en este folleto que, en el cuadro de Goya de la catedral de Sevilla, la mirada de las vírgenes mártires, y la luz derramada sobre sus cabezas, indican un éxtasis ó arrobamientó y una gloria incomprensible, que sus posiciones y expresión están penetradas de un anhelo místico, y una apacible conformidad que cautivan, que, por dicho lienzo, hay que conceder á su autor el título de *pintor original* en los asuntos heroicos y sublimes de nuestra religión, y que, si el cabildo hispalense perdió célebres cuadros en los años de la invasión francesa, puede compensarlo con el de Goya, colocándolo al lado de los de Campaña, Vargas, Rodas, Cano, Zurbarán, Murillo, y de otros aventajados profesores de la Andalucía, que tanto contribuyen al adorno y riqueza de su grandioso templo.—Ceán Bermúdez, autor de estos elogios extraordinarios y desatinados, ofuscóse por la amistad que profesaba á Goya. De otra suerte, no se explica cómo crítico tan juicioso y bien aconsejado viera aquellas excelencias en el más profano, mundanal y desgraciado cuadro de los religiosos que pintó Goya.

XIX.—San José de Calasanz.

Alto, 2,50; ancho, 1,80.—Lienzo.—Madrid.—Iglesia de S. Antonio Abad, de los Padres Escolapios.

Arrodillado sobre un almohadón algo á la derecha del cuadro, y colocado de perfil, con el rostro algún tanto vuelto hacia el espectador, está el ilustre fundador de la orden escolapia. Con sus manos juntas, el manteo sobre sus hombros, graciosamente plegado y caído en el suelo, cubriéndole todo su cuerpo, pendiente del cuello la sagrada estola, cuyas extremidades descansan en la parte anterior del cojín, está el santo aragonés en actitud de recibir el

sacramento de la Eucaristía. Un nimbo luminoso rodea su venerable cabeza, sobre la que baja de lo alto un resplandor opaco.

Ha sido reproducido con profusión en estampas devotas grabadas en acero.

XX.—Nacimiento del Niño Jesús.

Alto, 0,19; ancho, 0,22.

Pintura ejecutada sobre piedra de pizarra.—La cabeza de la mula ó asno resalta con mucha verdad y vigor, y es muy característica de la manera de Goya.—Pertenece á D. Patricio Lozano.—Madrid.

XXI.—Tobías y el ángel.

Alto, 0,18; ancho, 0,25.—Lienzo.

Propiedad de los herederos de D. Pascual Calvo, Valladolid. —Boceto de este cuadro, en poder del Sr. Zapater, de Zaragoza.

XXII.—Asunto bíblico.

XXIII.—Los hijos de Jacob.

Estos llevan á su padre la ensangrentada túnica de su hermano José.

Propiedad estos dos de Mr. Jean Gigoux, París, según Iriarte.

XXIV á XXVI.—Tres cuadros de verdadero valor y mérito que pintó Goya para la iglesia del Monte de Torrero, de Zaragoza.

La nota de estos tres cuadros y de los dos siguientes, creo que la tomé de un papel de P. V. Carderera, aunque no lo recuerdo

con evidencia.—Respecto á los destinados á la pequeña iglesia de Torrero, al presente no se conserva allí ninguna obra conocida del célebre genio de Fuendetodos, ni que lo haga sospechar el más insignificante de los rasgos de los medianos cuadros de las capillas.

XXVII.—San Juan.

XXVIII.—San Francisco.

Estos dos lienzos fueron pintados con destino á América. Ignoro cuáles de los Juanes y Franciscos fueron los elegidos para ser pintados por Goya.

XXIX. — Santa Omelina.

Valladolid.—Iglesia de Santa Ana.

Representada orando.

XXX. — La muerte de San José.

Valladolid.—Iglesia de Santa Ana.

El cuerpo del Santo yace extendido; á su derecha Jesucristo, á su izquierda la Virgen Santísima.

XXXI.—San Bernardo y San Roberto.

Alto, 2,60; ancho, 1,60.—Lienzo.—Valladolid.—Iglesia de Santa Ana.

Los dos santos bautizan un catecúmeno.

XXXII.—San Pedro.

Alto, 3,20; ancho, 4,40.—Lienzo.—Catedral de Valladolid.

El Santo ofrece un pedazo de pan á un pobre que hace salir de su tumba.

XXXIII.—Jesús yacente.

Cita Iriarte este lienzo como existente en el palacio arzobispal de Toledo.

XXXIV.—La Sacra Familia.

Propiedad de la casa de Noblejas.—Madrid.

XXXV.—San Blas.

Iglesia de Urrea de Gaén, provincia de Zaragoza.

XXXVI. — La Asunción de la Virgen.

Iglesia parroquial de Chinchón.—Retablo del altar mayor.



II

RETRATOS

I.—Retrato del Rey D. Carlos III en traje de cazador.

Alto, 2,10; ancho, 1,27.—Lienzo.

Figura de cuerpo entero y tamaño natural, que representa al augusto Soberano en pie, escorzando el lado izquierdo, y vestido en traje de caza, con casacón gris, calzón y botín pardo y chupa amarilla. Con la mano izquierda sostiene la escopeta, y en la derecha lleva los guantes. La cabeza cubierta con un sombrero negro tricornio, bandas al pecho y el cuchillo de monte al cinto. A sus pies, echado un perro blanco con el letrero *Rey nuestro Señor* en el collar. Fondo: campo árido con alguna mata y montes en la lontananza.

Núm. 1.144 del Catálogo del Museo del Prado, por D. Pedro de Madrazo, en el cual hállase incluído entre los lienzos de *Escuelas españolas indeterminadas.*

El respetable crítico citado ha escrito lo siguiente: «Créese generalmente de Goya este retrato, y el artista-escritor francés Mr. Charles Iriarte en su reciente obra *Goya, sa vie, ses*

œuvres, etc., presume probarlo alegando pormenores más que razones, y diciendo que aquel pintor lo ejecutó á poco de presentarle á Carlos III el célebre Conde de Floridablanca, su protector, por los años de 1782 á 1783, y que le pintó con el traje de caza favorito suyo, minuciosamente descrito por el Duque de Fernán Núñez en las *Memorias* que dejó sobre su vida.»—«Sin negar nosotros que Carlos III se hizo retratar en semejante conformidad, sólo nos oponemos á que fuese Goya el que lo ejecutara. Puede ser este retrato copia de otro pintado en Nápoles siendo D. Carlos Rey de las dos Sicilias, que encontramos inventariado en 1746, entre los cuadros que poseía D.ª Isabel Farnesio en el Pal. de San Ildef., y después en 1774 entre los que formaban la colección de Carlos III, ya Rey de España desde 1759.»

El último de los citados inventarios, redactado en época en que aún Goya no había sido presentado á Carlos III, le describe de esta manera: «Número 742, el Rey D. Carlos, nuestro señor, de cuerpo entero, vestido de caza con una perra blanca. Alto, 9 pies; ancho, 6. *Pieza 3.ª de azulejos.*» «Verdaderamente, el lienzo que contemplamos y el personaje en él retratado, representa, no los treinta años escasos que debiera tener, sino setenta años por lo menos, de donde deducimos que el presente cuadro, ó es el mismo que vino de Nápoles para D.ª Isabel Farnesio, disminuído en tamaño y repintada en él la cabeza hacia los años 1786, ó es una copia ejecutada por entonces, variando la fisonomía del Rey y representando su semblante curtido por el sol y la intemperie. De ninguna de las dos maneras, aun cuando Goya interviniese dando algunos toques en la cabeza de este retrato, puede decirse suya la obra. Lo frío y destemplado del conjunto nos hace atribuirla á cualquiera de los pintores adocenados de aquella época, como La Calleja, Castillo, Barbaza, etc.»

Nosotros añadiremos á las atinadas observaciones del señor Madrazo: 1.º Que en efecto, la obra no es de Goya, mas sí creemos que sus pinceles dejaron en ella algún rastro perceptible en el rostro del retratado y en los accidentes del cuadro. 2.º Que desde luego la tenemos terminantemente por una copia

hecha de manos de cualquiera de los citados pintores *minorasidera* de entonces. 3.° Que el original que sirvió de modelo no es otro sino el magnífico retrato que pintó Mengs ante el mismo Monarca D. Carlos III, dejando sin concluir del todo la mano derecha y algunos adornos.— Esta notable semblanza pictórica, de tamaño de más de medio cuerpo (alto, 1,47; ancho 1,05: lienzo), era propiedad del brigadier Mengs, hijo del artista, quien lo vendió en 1833 al comisario de la Santa Cruzada, y por último, pasó á tener preeminente sitio en la colección de retratos antiguos de personajes ilustres que formó el académico Carderera. Fué grabado grandemente por Carmona en 1783.

Iriarte cita otro retrato de Carlos III en traje de caza (propiedad del Duque de Fernán Núñez.) A juzgar por lo que dice, aunque no lo he visto, supongo que será una reproducción del anterior lienzo, en cuanto á la representación del personaje. Mas no puedo conjeturar de igual suerte sobre si el cuadro es auténtico ó es copia de Goya; pues como he dicho, no lo he visto.

II.— La familia de Carlos IV

Alto 2,80; ancho 3,36.—Lienzo

Ocupa el centro del cuadro la Reina María Luisa, teniendo con la mano izquierda al Infante D. Francisco de Paula Antonio, su hijo menor, y abrazando con la derecha á la Infanta Doña María Isabel, esposa más tarde del heredero de la corona de Nápoles, D. Francisco, padre de Doña María Cristina de Borbón. A la derecha de este grupo, la hija de D. Fernando IV, Rey de Nápoles, Doña María Antonia, primera mujer del Infante primogénito D. Fernando, que está en primer término, y á la derecha de aquélla:—detrás de éste, su hermano D. Carlos María Isidro y Doña María Josefa, hermana mayor de Carlos IV. A espaldas del grupo se deja ver el autor del cuadro, en pie, delante de su lienzo. A la derecha del espectador ó izquierda de la Reina, se ve, en primer término, y como la

figura más saliente, la del Rey D. Carlos, perfilada á su izquierda, y con la mano de este mismo lado apoyada en el pomo del espadín: detrás de él el Príncipe de Parma don Luis; su mujer María Luisa, Princesa de Parma, con un niño de pecho en los brazos; el Infante D. Antonio, hermano del Rey y presidente que fué de la Junta de gobierno el año 1808, y la Infanta Carlota Joaquina, que casó, andando el tiempo, con el Infante de Portugal D. Juan José. Llevan todos los retratados traje de corte: la Reina y las Infantas traje blanco, con doble falda de tisú de oro en aquella y de seda ó plata en estas, y con anchas cenefas de vistoso bordado sobre felpa. Adórnanles los peinados de todas ellas ricas joyas, excepción de la niña Doña María Isabel, que sólo tiene prendida una flecha de oro: la Reina y la Princesa de Parma llevan collares de pedrería: todas ostentan la banda de María Luisa. D. Carlos IV viste casaca, chupa y calzón de color de hoja seca, bordados de plata, y cruzan su pecho las bandas de Carlos III y de la orden de Cristo de Portugal, y de su cuello pende el Toisón de Oro. Los Infantes D. Carlos y D. Francisco y el futuro Rey de Etruria visten de colorado, y el Infante primogénito de azul.

Es digno de particular mención que el retrato de D.ª María Antonia, hija de D. Fernando IV, Rey de Nápoles, y primera esposa que había de ser de D. Fernando VII, está colocado, en el cuadro de familia descrito, con el rostro vuelto hacia atrás, de suerte que sus facciones no se distinguen. Esta singularidad es debida á que no llegó de Nápoles retrato alguno de S. A. para que Goya se hubiese servido de él en su obra.—Una buena copia del cuadro en pequeñas dimensiones (alto 0,79, ancho 0,63: lienzo), poseía D. Valentín Carderera; quien, asimismo en la colección de retratos de personajes ilustres que era de su propiedad, conservaba uno de la aludida infanta D.ª María Antonia, que, aunque de ejecución tímida, es curioso por ser el único que se conoce de la ilustre dama.—*La familia de Carlos IV* es el nú-

mero 736 del catálogo del Museo del Prado, escrito por D. Pedro de Madrazo. Madrid 1872; 1878.—Grabado por M. Morel, en madera, para la obra sobre Goya de Ch. Iriarte.

Este lienzo monumental, y los diez retratos siguientes, fueron ejecutados en Aranjuez, y costaron á la corona 10.634 reales vellón. Así lo justifica la cuenta que existe en el Archivo del Real Palacio, copiada á continuación:

«**Cuenta** *de D. Francisco de Goya, primer pintor de Cámara de S. M., de los gastos ocurridos en la jornada de Aranjuez para sacar los diez retratos de SS. MM. y Real familia.*

De los lienzos y bastidores para dichos diez retratos, pagué....	980
De cajones para llevarlos y su conducción, pagué............	420
Del lienzo grande para colocar toda la Real familia..........	860
De carruajes, cuatro viajes............................	1.140
Gastos de manutención................................	3.200
Seis onzas de oro que la Reina me mandó pagase á Dacher y las incluyese en mis gastos, según recibo que se acompaña......	1.920
A D. Manuel Ezquerra y Trapaga, por los colores y demás géneros pertenecientes á la facultad de la pintura...........	2.114
	10.634

Madrid 13 de Junio de 1800.—Francisco de Goya.—Palacio 27 de Julio de 1800.—El Sumiller de Corps.»

«Excmo. Sr.: Previniendo con esta fecha al tesorero general que satisfaga al pintor de Cámara, D. Francisco Goya, los 10.634 reales que han importado los gastos de sacar diez retratros del Rey N. S. y su Augusta familia, lo aviso á V. E. para su gobierno. Dios etc.—San Ildefonso, 7 de Agosto de 1.800.—Miguel Cayetano Soler.—Sr. Marqués de Ariza.» (Arch. de Pal.)

»En cumplimiento de las Reales Ordenes de 30 de Enero y 7 de Agosto de 1.800, que originales acompañan, se pagaron al pintor de Cámara D. Francisco de Goya veinte y cuatro mil ochenta y ocho reales de vellón, importe de los gastos causados en dos cuadros de los retratos de sus Majestades y su Real familia, de que dió dos recibos con las mismas fechas de las citadas Reales órdenes, uno de 13.454 reales y otro de 10.634.» *(Archivo gral. de Simancas,* Dirección del Tesoro, invent.° 16, guion 23, leg. 32.)

III.—Retrato de la Infanta D.ª María Josefa, primera hija del Rey D. Carlos III.

Alto, 0,74; ancho, 0,60.—Lienzo.

Estudio en busto para el cuadro precedente.

Núm. 739 del catálogo del Museo del Prado.

IV.—Retrato del Infante niño D. Francisco de Paula Antonio, hijo menor de D. Carlos IV.

Alto, 0,74; ancho, 0,60.—Lienzo.

Estudio de medio cuerpo para el cuadro de la familia de Carlos IV.

Núm. 740 del citado catálogo.

V.—Retrato del Infante D. Carlos María Isidro, hijo de D. Carlos IV.

Alto, 0,74; ancho, 0,60.—Lienzo.

Estudio en busto para el cuadro de la familia de Carlos IV, con algunas variantes.

Núm. 741 del citado catálogo.

VI.—Retrato del Príncipe de Parma, yerno de D. Carlos IV.

Alto, 0,74; ancho, 0,60.—Lienzo.

Estudio en busto para el cuadro de la familia de Carlos IV.

Núm. 742 del citado catálogo.

VII.—Retrato del Infante D. Antonio, hermano de Carlos IV.

Alto, 0,74; ancho, 0,60.—Lienzo.

Estudio en busto para el cuadro de la familia de Carlos IV.

Núm. 743 del citado catálogo.

VIII.—Retrato de la Princesa de Parma, D.ª María Luisa.

Estudio para el cuadro de la familia de Carlos IV.

IX. — Retrato de la Infanta niña D.ª María Isabel, futura mujer del Príncipe heredero de Nápoles.

Estudio para el cuadro de la familia de Carlos IV.

X.—Retrato del Infante heredero D. Fernando.

Estudio para el cuadro de la familia de Carlos IV.

XI.—Retrato del Rey D. Carlos IV.

Estudio en busto prolongado, para el cuadro de la familia de Carlos IV.

Existen buenas copias en poder de particulares y asociaciones, con el carácter del original. Grabado por Rafael Esteve, Brandy, Carmona y E. Lemus.

XII.—Retrato de la Reina D.ª María Luisa.

Estudio en busto prolongado, para el cuadro de la familia de Carlos IV.

Ha sido copiado con carácter repetidas veces.—Grabado por Esteve, Carmona, Lemus y Maura.

XIII.—Retrato ecuestre del Rey D. Carlos IV.

Alto, 3,36; ancho, 2,79.—Lienzo.

Monta un caballo pío, castaño y blanco, y viste el uniforme de coronel de guardias de Corps. Fondo: paisaje con un arroyo.—Figura de tamaño natural, un tanto vuelta hacia su izquierda.

Núm. 731 del catálogo del Museo del Prado.

XIV.—Retrato ecuestre de la Reina D.ª María Luisa, mujer de Carlos IV.

Alto, 3,36; ancho, 2,79.—Lienzo.

Monta á horcajadas sobre un caballo castaño, que lleva la crín trenzada. Viste la augusta señora uniforme de coronel de guardias de Corps. La silla de montura lleva gualdrapa de terciopelo verde bordada de oro.—Fondo: país quebrado, cielo anubarrado.—Figura de tamaño natural, mirando hacia su izquierda.—Lienzo compañero del anterior.

Núm. 732 del citado catálogo.—Ha sido grabado por M. Sotain en madera, como remate de capítulo, para la obra de Charles Iriarte, *Goya, sa vie, ses œuvres*, etc., y por J. M. Galván, en el *Grabador al agua fuerte*. Vol. I., 1874, núm. 6.

XV.—Retrato de cuerpo entero del Rey D. Carlos IV.

Alto, 2,02; ancho, 1,26.—Lienzo.

Viste el uniforme de coronel de guardias de Corps, calzón encarnado y media de seda blanca. Está en pie, con

el sombrero en la mano izquierda y el bastón en la derecha.—Tamaño natural.

Núm. 737 del citado catálogo.—Procede del secuestro del Príncipe de la Paz.

XVI. – Retrato de cuerpo entero de la Reina D.ª María Luisa.

Alto, 1,99; ancho, 1,26.—Lienzo.

Viste basquiña de seda negra y corpiño, con mangas escotadas de color naranja; lleva mantilla de blonda, y un gran lazo de color de rosa en la cabeza, zapato en punta, blanco y bordado de oro con tacón alto. Está en pie, algo perfilada hacia su izquierda, con el abanico sostenido con la mano derecha junto al pecho, y caída naturalmente la izquierda.—Tamaño natural.—Lienzo compañero del anterior.

Núm. 738 del citado catálogo.—Procede del secuestro del Príncipe de la Paz.

XVII.—Retrato del Rey D. Carlos IV.

Alto, 0,82; ancho, 0,66.—Lienzo.

Este lienzo y los tres siguientes pertenecen á la galería del Real Palacio de San Telmo, Sevilla, de S. A. R. el Sermo. señor Infante Duque de Montpensier.

XVIII.—Retrato de la Reina D.ª María Luisa.

Alto, 0,82; ancho, 0,66.—Lienzo.

XIX.—Retrato del Rey D. Fernando VII, siendo Príncipe de Asturias.

Alto, 0,82; ancho, 0,66.—Lienzo.

XX.—Retrato de la Infanta Isabel, después Reina de las Dos Sicilias.

Alto, 0,82; ancho, 0,66.—Lienzo.

Representada á la edad de doce años.

Este retrato y el anterior son muy notables por su entonación y colorido.

XXI.—Retrato de la Reina D.ª María Luisa.

Alto, 1,57; ancho, 1,10.—Lienzo.

Figura de más de medio cuerpo, un poco vuelta á su derecha, con el brazo de este lado extendido y señalando con el abanico, que lleva en la mano, la corona real colocada sobre una columna ó velador. El brazo izquierdo caído naturalmente. El tocado consiste en traje de medio escote con viso azul oscuro, y salpicados de piedras el pelo y la falda. Constituye el fondo del cuadro un tapiz que viene de derecha á izquierda.

Servía este retrato para modelo de los grabados que aparecían en las *guías de forasteros* de la época.—Pertenece á la Real Academia de la Historia.

XXII.—Retrato de la Reina D.ª María Luisa, mujer de D. Carlos IV.

Alto, 1,11; ancho, 0,76.—Lienzo.

Retrato de medio cuerpo, colocada de frente la figura: sostiene con la mano derecha el abanico y la izquierda descansa sobre aquélla. Viste traje negro escotado y de manga corta, con adornos de encajes blancos. El peinado le cubre la mitad de la frente, en finísimo rizado, y cae á los dos lados de la cabeza en hermosos bucles de pelo cas-

taño oscuro, alternados con encajes, que descansan sobre los hombros, partiendo de las espigas y plumas que guarnecen el peinado.

Núm. 215 del catálogo de las pinturas existentes en el Palacio de Boadilla del Monte, propiedad de la Sra. Duquesa de Sueca, Condesa de Chinchón, D.ª Carlota Luisa de Godoy y Borbón, cuyo abuelo materno fué el Sermo. Sr. Infante D. Luis, que tuvo por pintor predilecto y de Cámara á D. Francisco Goya.

XXIII.—Retrato del Rey D. Carlos IV.

Alto, 1,09; ancho, 0,76.—Lienzo.

Retrato de medio cuerpo: viste el Monarca casaca, chupa y calzón de terciopelo encarnado; las dos primeras prendas adornadas con pasamanería y botones en las solapas, mangas y bolsillos. Se ve la mano derecha del retratado medio cubierta por los encajes que salen de la manga de la casaca: el brazo izquierdo descansa sobre la cadera. El peinado es de un solo bucle ó rizo.

Núm. 218 del citado catálogo.

XXIV.—Retrato de Fernando VII.

Busto: sobre sus hombros lleva el manto regio de púrpura con la esclavina de armiño. Encima de ésta la insignia del Toisón de oro.

Galería de D. Eustaquio López, dispersa por la venta de 25 de Mayo de 1886.

XXV.—Retrato de cuerpo entero de D. Fernando VII.

Alto, 2,80; ancho, 1,25.—Lienzo.

Está representado en pie, casi de frente, apoyando una de sus manos en la espada, y sosteniendo con la otra el

cetro. A un lado una mesa con tapete, en la que se halla la corona real. Lleva el Monarca sobre sus hombros un manto de seda carmesí, bordado en oro y forrado de armiño, que arrastra en el suelo; el Toisón encima de la esclavina de piel de armiño, la cual deja ver, sin embargo, el cuello de la camisa y el corbatín de la casaca, que es de color azul oscuro, como la chupa, y bordada en oro: la banda de Carlos III cruza su pecho. Lleva calzón corto del color de la casaca y chupa, media de seda blanca y zapato con hebilla de oro.—Figura de tamaño natural.—Firmado *F.co Goya.*

Existe en las oficinas del Canal Imperial de Aragón, Zaragoza. La cabeza y parte del busto, que es lo único de la obra que se halla terminado, constituye un bello ejemplo de la estética del retrato y de la técnica de la pintura.

XXVI.—Retrato de D. Fernando VII, joven.

Alto, 2,07; ancho, 1,44.

Representado en pie, con el sombrero bajo el brazo derecho y su mano izquierda apoyada en la empuñadura del sable. Vestido de General con calzón de ante y bota de montar. Fondo: campamento con caballos y jinetes desmontados. El retrato corresponde á la juventud del Monarca.—Figura de tamaño natural.

Perteneció al arquitecto y académico D. Francisco Javier Mariátegui. Existe en el Museo del Prado, á donde se llevó entre los cuadros del Nacional de la Trinidad por Real decreto de 22 de Marzo de 1872.—Ignoro cuándo entró en poder del Estado.—Número 2.164 del Catálogo.

XXVI.—Retrato ecuestre de D. Fernando VII.

Alto, 2,86; ancho, 2,70.—Lienzo

Monta el Rey una arrogante jaca de pura sangre españo-

la, manchada de blanco en la cabeza y en las patas. Tiénela en actitud de obligarla graciosamente. El jinete, vuelto hacia el espectador, viste casaca de botones sujeta con los primeros, chupa de talle corto y pantalón y bota de montar muy ceñidos. Cubre su cabeza sombrero á lo Bolívar con pluma blanca, cruza su pecho la banda de Carlos III, y de su cuello pende, con cinta roja, el dorado vellón de Borgoña. El brazo derecho extendido en actitud de mando. —Fondo: terreno quebrado y árido.

Cuando en virtud del decreto de abdicación de Carlos IV, dado en Aranjuez á 13 de Marzo de 1808, sucedió en el trono de España su hijo Fernando, acordó, como muestra del regocijo que sentía la Real Academia de Nobles Artes, en su sesión celebrada el 28 del citado mes, colocar el retrato de cuerpo entero del nuevo Soberano, bajo el dosel de su sala de actos, y encomendar su ejecución á un acreditado y eximio artista. Goya, director honorario á la sazón de aquel Instituto, y pintor de Cámara, no podía menos de ser el designado. Y lo fué, en efecto, y aceptó el encargo con tan noble entusiasmo y desinterés, que habiendo pasado más de cinco meses, desde la fecha en que se le encomendó la obra, sin empezarla, para justificar su dilación dirigió un oficio á la Academia, en el cual participaba que quería pintar *el retrato á caballo con el objeto de que la Academia tuviera un buen cuadro, y no meramente un retrato de circunstancias*. Luego, después de terminada y entregada la obra, negóse en absoluto á fijar su precio, y aquella corporación acordó entregarle 150 doblones y un ejemplar de la obra *Antigüedades árabes de Granada*, que se publicaba bajo sus auspicios.—Pertenece este lienzo á la colección de la Academia.—Sacáronse de él muchas copias para Ayuntamientos y otras asociaciones. —Grabado por Guillén para la publicación de *Cuadros selectos* que lleva á cabo la Academia de San Fernando.

XXVIII.—La familia del Infante D. Luis, hermano de D. Carlos III.

Alto, 2,48; Ancho, 3,15.—Lienzo.

Ocupa el centro de la composición la Sra. D.ª María Teresa de Vallabriga, sentada de perfil, visto de su lado derecho, en un sillón puesto de frente. Tiene delante una mesa ó velador con un candelero sencillísimo, con guardabrisas ó campana de cristal y vela encendida. Al lado derecho del espectador el Infante D. Luis, sentado y entretenido, al parecer, en algún juego de naipes, pues en la mesa hay una baraja, de la cual se ven claramente el as de oros y el caballo, la sota y el dos de bastos; mientras que el peluquero, sonriente, riza el pelo á la señora, que está con peinador, así como su esposo viste ropa de levantar. A espaldas de este grupo, y casi entre las dos figuras principales, se ven sus dos hijos; D. Luis, futuro Cardenal, y D.ª María Teresa, con la cual había de enlazarse el favorito Duque de la Alcudia. Detrás de los niños, que están en pie, entran dos camareras, que llevan en bandejas, la una la cofia y adornos para el peinado de la señora, la otra una caja redonda, sin duda caja de esencias. Al lado de la niña, y en el extremo derecho del cuadro, está sentado con paleta y pincel en sus manos D. Francisco Goya, que muy vuelto sobre el hombro derecho, mira y observa á la primera figura de la composición, que lo es D.ª María Teresa de Vallabriga. Al lado izquierdo del sillón hay, en primer término, y todas en pie, las siguientes figuras de la servidumbre: una mujer con un niño pequeño en su brazo derecho, cerca del velador el conserge y camarero, á más distancia el cocinero con gorro blanco y tras él otro segundo cocinero ó repostero. Fondo: grandes cortinones de terciopelo carmesí y azul.

Ejecutó Goya este cuadro de familia en 1783 en el Palacio de Arenas de San Pedro, provincia de Avila, donde residía el Infante D. Luis. He aquí como refiere Goya los agasajos y remuneración que le valió dicho lienzo, en carta fecha 20 de Setiembre del citado año, dirigida á D. Martín Zapater, de Zaragoza: «Acabo de llegar de Arenas y muy cansado. Su Alteza me »ha hecho mil honores; he hecho su retrato, el de su Señora y »niño y niña con un aplauso inesperado por haber ido ya otros »pintores y no haber acertado á esto: He salido dos veces á ca»za con su Alteza y tira muy bien y la última tarde me dijo so»bre tirar á un conejo: este pintamonas aún es más aficionado »que yo. He estado un mes continuamente con estos Señores y »son unos ángeles, me han regalado mil duros y una bata para »mi mujer, toda de plata y oro, que vale treinta mil reales, se»gún me dijeron allí los guardarropas. Y han sentido tanto que »me haya ido, que no se podían despedir del sentimiento, y con »las condiciones que había de volver lo menos todos los años. Si »te pudiera yo decir por menor las circunstancias y lo que allí ha »ocurrido, sí que tendrías mucho gozo, pero no puedo: estoy re»ventado del coche que por orden de S. A. me han traído muy »de prisa etc.»

Núm. 137 del Catálogo de las pinturas existentes en el Palacio de Boadilla del Monte, propiedad de la Duquesa de Sueca, Condesa de Chinchón.

XXIX.—Retrato de Doña María Teresa de Borbón y Vallabriga, Condesa de Chinchón.

Alto. 1,30; ancho, 1,16.

Está representada de frente, con la mano izquierda al extremo del peto y la derecha en la cadera; cubierta la cabeza con un velo. A su izquierda un perrito de lanas. En el ángulo derecho inferior tiene la siguiente inscripción: *L. A. S. D. María Teresa, Hixa del S. R. Infante Don Luis*, de edad de dos años y nueve meses.

Número 15 del citado catálogo.

XXX.—Retrato del Cardenal Borbón, niño.

Alto, 1,30; ancho, 1,16.—Lienzo.

Viste calzón corto, de color azul, media blanca y zapato escotado con hebilla; tiene la mano derecha sobre un mapa, que está en una mesa donde hay otro, más pequeño. A su izquierda, encima de una silla, otro mapa con la inscripción siguiente: *Al S. D. Luis María, hixo del Ser. Infante D. Luis y de la muy ilustre S. D. Mar. Ter. Vallabriga,* á los seis años y tres meses de edad.

Número 18 del citado catálogo.

XXXI.—Retrato de Doña María Teresa de Vallabriga, mujer del Infante D. Luis.

Alto, 0,42; Ancho, 0,35.—Tabla.

Busto: visto de su lado izquierdo, peinado de trenzas caídas, cogidas á la espalda con una cinta azul. Al respaldo de la tabla la siguiente inscripción: *Retrato de D.ª María Teresa de Vallabriga, esposa del Ser.mo Sor. Infante de España Don Luis Antonio Jaime de Borbón, que de 11 á 12 de la mañana del día 27 de Agosto del año de 1783, hacía Don Francisco Goya.»*

Número 44 del citado catálogo.

XXXII.—Retrato de Doña María Teresa de Vallabriga, mujer del Infante D. Luis.

Alto, 0,42; ancho, 0,37.—Lienzo.

Es exactamente igual al anterior, pero sin inscripción alguna.

Número 222 del citado catálogo.

XXXIII.—Retrato del Infante Don Luis de Borbón.

Alto, 0,42; ancho, 0,35.

Busto, de perfil, visto por su lado derecho. Al respaldo tiene la siguiente inscripción: *Retrato del Serenísimo Señor Infante Don Luis Antonio Jaime de Borbón, que de 9 á 12 de la mañana, día 11 de Sept.re del año de 1783, hacía Don Francisco Goya.*

Número 34 del citado catálogo.

XXXIV.—Retrato del Infante Don Luis de Borbón.

Alto, 0,42; ancho, 0,37.

Repetición del precedente, sin la inscripción.

Número 226 del citado catálogo.

XXXV.—Retrato de D.a María Teresa de Vallabriga, mujer del Infante D. Luis.

Alto, 0,65; ancho, 0,37.—Tabla.

Retrato de medio cuerpo, colocado de frente. Encima de sus hombros una manteleta y un boa de piel, tirado sobre el cuello.—Tiene el cuadro la marca *C. de Goya.*

Núm. 89 del citado catálogo.

XXXVI.—Retrato del Infante D. Luis María de Borbón.

Alto, 0,79; ancho, 0,60.

Está representado de medio cuerpo, ligeramente escorzado el lado derecho, con banda encarnada al pecho, una cruz y el Toisón de oro.

Núm. 91 del citado catálogo.

XXXVII. — Retrato de cuerpo entero del Cardenal Borbón.

Alto, 1,95; ancho, 1,30.—Lienzo.

Reproducción, según el tamaño natural. Tiene la mano derecha, en la cual lleva en el dedo anular un anillo de oro, caída en sencillo abandono, y con la izquierda sostiene un libro abierto. Viste traje talar de diario, con birrete encarnado, pendientes del cuello las insignias cardenalicias, y sobre el pecho dos cruces.

Núm. 135 del citado catálogo.

XXXVIII.—Retrato del Infante D. Luis de Borbón.

Alto, 1,48; ancho, 0,97.

Retrato de más de medio cuerpo, que representa al Infante en pie, descansando su mano derecha, con la cual tiene cogido un pañuelo, en un mueble de lujo, encima del que hay un reloj; y sosteniendo debajo del brazo izquierdo su sombrero. Viste gran uniforme; bandas azul y encarnada, el Toisón y tres cruces.

Núm. 136 del citado catálogo.

XXXIX.—Retrato de D.ª María Teresa de Vallabriga, mujer del Infante D. Luis.

Alto, 1,48; ancho, 0,93.

Retratada en pie, y apoyados los brazos sobre el respaldo de un sillón.—Lleva un vestido de terciopelo granate, adornado de encajes en el pecho; cubre parte de su cuerpo una manteleta negra, guarnecida con grandes encajes del mismo color. Adornan su peinado, que cae en rizos y bucles sobre la espalda, plumas negras, y una flor de oro y brillantes al lado izquierdo.

Núm. 183 del citado catálogo.

XL.—Retrato de D.ª María Teresa de Borbón y Vallabriga, Condesa de Chinchón.

Alto, 1,95; ancho, 1,30.

Está representada en pie, descansando su mano derecha sobre la izquierda, que sostiene el abanico. Viste traje blanco finísimo, de gran cola, escotado y con manga corta. Cruza su cuerpo una banda de la que cuelga una cruz. En el brazo izquierdo un brazalete de brillantes y una pulsera con un medallón que contiene un retrato. El peinado cae sobre la frente en pequeños rizos y se eleva en la parte posterior de la cabeza, cogido con una diadema de brillantes formada por pequeños óvalos y con adornos de plumas; de la misma diadema pende una gasa azul que cae sobre la espalda y vestido.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

Núm. 139 del citado catálogo.

XLI.—Retrato de D.ª María Teresa de Borbón y Vallabriga, Condesa de Chinchón.

Alto, 0,74; ancho, 0,56.

Este retrato es enteramente igual al anterior, con la sola diferencia de ser de medio cuerpo.

Núm. 230 del citado catálogo.

XLII.—Retrato de D.ª María Teresa de Borbón y Vallabriga, Condesa de Chinchón.

Alto, 2,08; ancho, 1,39.

Está la hija del Infante sentada, ligeramente inclinado el cuerpo sobre el lado derecho; el brazo izquierdo apoyado en el dorado sillón y el derecho, ceñido al cuerpo, descansa

sobre la falda cogiendo con su mano los dedos de la izquierda; el dedo meñique de ésta ciñe un anillo y el cordial de la otra uno grande con medallón y retrato. El vestido es blanco finísimo, muy escotado y muy corto de mangas, ajustado al cuerpo mucho más arriba de la cintura, con un cordón azul y blanco. Azul es también el ligero adorno del vestido en las mangas y en la falda. Ciñen los brazos un bracelete por bajo del codo. El peinado es de abundantísimos rizos muy rubios, adornado de espigas y plumas, sostenidas por una cinta debajo de la barba con lazo al lado izquierdo.

Núm. 231 del citado catálogo.

XLIII.—Retrato del General Ricardos.

Alto, 1,09; ancho, 0,81.

Está sentado: la mano derecha con guante, apoyada sobre la pierna del mismo lado, y la izquierda desnuda, apoyada en el lazo de la faja de su categoría, cuyo es el uniforme que viste. El pantalón es de gamuza; en la solapa de la casaca lleva la cruz de Santiago: otra cruz, con su banda correspondiente, al pecho. Tiene este cuadro la marca *C. C.*

Núm. 83 del citado catálogo.

XLIV.—Retrato del general de marina Mazarredo.

Alto, 0,99; ancho, 0,81.

Retrato de medio cuerpo y sentado. En la casaca lleva bordada la cruz de la Orden Militar de Santiago y pendiente de una cinta roja la medalla de la misma Orden. Al lado derecho, y á larga distancia, se ve un barco de dos palos con las velas henchidas y los foques recogidos. En el ángulo izquierdo inferior dice: *Goya lo hizo.*

Núm. 97 del citado catálogo.

XLV.—Retrato ecuestre de Doña María Teresa de Vallabriga, mujer del Infante Don Luis.

Es, sin duda, el retrato de esta señora el de que hablan las siguientes líneas escritas por Goya, en carta dirigida á su amigo Zapater, de Zaragoza, fecha 2 de Julio de 1784: «Estoy flaco, y no trabajo mucho: aún no he acabado el retrato á caballo de la señora del Infante, pero le falta poco.»

XLVI.—Retrato de un Cardenal.

Alto, 2,09; ancho, 1,34.—Lienzo.

Está representado en pie, del tamaño natural, casi de frente al espectador: la mano derecha, adornada con un anillo de esmeralda, tiene un breviario cerrado; la izquierda caida naturalmente sobre el roquete. Viste mantela y sotana roja y no es el traje de ceremonia, porque no se ve indicio de cola. Lleva la cruz cardenalicia en brillantes y la de Carlos III, y otra insignia con cinta roja y negra. Fondo: liso, de color de tierra, de sombra oscuro y sin iniciación de accesorio alguno, y viene á perderse en su base con la tinta del suelo más clara y aceitunosa.

Existe en la Iglesia española de Nuestra Señora de Monserrate de Roma.—Debo á la galantería del insigne pintor aragonés D. Francisco Pradilla las siguientes noticias histórico-críticas sobre el retrato:

«Es evidente, sin que haya nadie que lo contradiga, que está pintado de mano de Goya y del natural.» «Sin ser de los mejores retratos suyos, no es tampoco de los flojos.» «Está pintado sobre tela, de preparación rojiza clara, como Goya usaba á menudo: la cabeza, modelada en claro, tiene algo de la del retrato de Bayeu del Museo de Madrid y mucho de las cualidades de

los estudios que le sirvieron para la *Familia de Carlos IV:* el traje y manos, pintados ligeramente, tienen poco relieve.»

«Con el abandono que caracteriza las cosas españolas, este retrato no tiene más historia sino que procede de la Iglesia española de Santiago, situada en *piazza Navona*, la cual, estando abandonada y sin culto, por su estado ruinoso, se vendió al clero francés, que la ha restaurado, dedicándose el dinero de la venta á elevar el edificio de nuestra Academia del Janículo.» «Se sabe que el retrato de Cardenal, de Goya, junto con otras pinturas italianas, fué trasladado tiempo atrás al claustro ó galería del Hospital de Monserrat, donde reconocido fué colocado en las habitaciones del Rector para su mejor conservación, donde hoy se halla.»

«Por el color fino del cutis, cabellos rubios y labios sonrosados y por la larga y característica nariz, se cree que sea un infante de la familia de Borbón, quizá de la Reina de Nápoles.» «Su rostro soso y un tanto estúpido manifiesta que no inventó la pólvora, y, como deja adivinar también que no ha luchado gran cosa en su vida, no es fácil calcular cuál sería su edad al ponerse delante de nuestro gran pintor.» «A primera vista parece de unos veintiséis años, y después podrían dársele treinta y cinco y aun cuarenta.»

Por la descripción del retrato y por las observaciones del autor ilustre de *Doña Juana la loca*, con evidencia se colige que el retrato de Roma es del Cardenal Borbón y que es una copia, de mano del mismo Goya, del núm. XXXVII del presente catálogo.

XLVII.—Retrato ecuestre del Príncipe de la Paz.

Lo pintó Goya, según se deduce de lo siguiente, escrito de su mano: «... apenas acabe yo un borrón que estoy ha ciendo del Duque de la Alcudia á caballo, que me envió á decir me avisaría y dispondría mi alojamiento en el sitio, pues me estaría más tiempo del que yo pensaba: te aseguro

que es un asunto de lo más difícil que se le puede ofrecer á un pintor.»

(Carta á D. Martín Zapater, fecha 9 de Agosto de 1800.)

XLVIII.—Retrato de D. Manuel Godoy, Príncipe de la Paz.

Alto, 1,87; ancho, 2,68.—Lienzo.

Col. de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

XLIX.—Retrato de Francisco I, Emperador de Austria.

Alto, 1,27: ancho, 0,95.—Lienzo.

Está representado hasta las rodillas, de tamaño natural. Apoya el brazo izquierdo sobre un cañón bajo el cual se ve, entre otros trofeos militares, un águila con la N, inicial de Napoleón (sin duda por haber sido el retratado suegro del primer Bonaparte): en la mano derecha tiene un anteojo. Viste casaca blanca con bocamangas rojas como los pantalones, y entorchados de oro, así como la faja, y sombrero negro con plumas verdes.

Col. del Sr. Cepero.—Sevilla.

El Sr. Gestoso, distinguido arqueólogo sevillano, mi amigo, á quien debo la noticia, me participa que, aunque tenido generalmente como de Goya este retrato, en su juicio, ni es ni puede ser obra del pintor aragonés.

L.—Retrato de D. Joaquín Company, Arzobispo de Valencia.

Alto, 2,12; ancho. 1,30. — Lienzo. — Iglesia parroquial de San Martín, de Valencia. Sala capitular.

Está en pie, vestido con hábitos de un tono gris azulado, propios de la orden monástica á que pertenecía. Lleva col-

gada al pecho, además de la insignia de su elevada jerarquía, la banda y gran cruz de Carlos III. El brazo izquierdo caído y el derecho ligeramente levantado. En uno de los ángulos del cuadro se ve pintado un escudo de armas: es sin duda el del Arzobispado de Valencia. Al pie del lienzo y cortando el pavimiento se halla pintada la inscripción siguiente:

El Excmo. é Ilmo. Sr. D. Fray Joaquín Company, natural de la villa de Penáguila, reino de Valencia, Ministro general de toda la orden de San Francisco.—Presentado para el Arzobispado de Zaragoza en 30 de Junio de 1797 y confirmado por nuestro Santísimo Padre Pío VI en 18 de Diciembre del mismo año. Fué trasladado al Arzobispado de Valencia, para cuya traslación fué presentado por nuestro Santísimo Padre Pío VII en el consistorio celebrado en 11 de Agosto de 1800.

LI.—Retrato del ilustre grabador D. Rafael Esteve.

Alto, 1,63; ancho, 1,18.—Lienzo.—Museo provincial de Valencia. Propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

Este célebre valenciano aparece sentado en un sillón de damasco amarillo; y con la mano derecha, que tiene apoyada sobre el borde de una plancha de cobre, sostiene el buril de grabador: la izquierda descansa sobre la cadera. En la plancha de cobre se lee la siguiente inscripción: *Don Rafael Esteve, por Goya, 1815.*

Fué legado á la Academia por D. Antonio Esteve, profesor de escultura y académico de número de la de San Carlos, sobrino y heredero de D. Rafael, en memoria de tan célebre grabador. Es apreciado como una de las obras más notables de Goya. Ha sido reproducido por el grabado en distintas ocasiones, por discípulos y profesores de la Escuela valenciana de Bellas Artes.

LII.—Retrato de D. José Moñino, Conde de Florida-Blanca.

Empezó Goya este retrato en 1783, según se desprende de la lectura de las cartas que en 22 de Enero y 26 de Abril de aquel año dirigió á Zapater:

«Aunque me ha encargado el Conde Florida-Blanca que no diga nada, lo sabe mi mujer y quiero que tú lo sepas sólo, y es que le he de hacer su retrato, cosa que me puede valer mucho: á este señor le debo tanto, que esta tarde me he estado con su señora dos horas después que ha comido, que ha venido á comer á Madrid..... En esta jornada he hecho la cabeza para el retrato del Sr. Moñino en su presencia, y me ha salido muy parecido y está muy contento; ya te escribiré lo que resulte.»

En el mismo año 1783 terminó Goya la obra, pues con fechas 7 de Enero y 3 de Marzo del 84, escribía á Zaragoza:

«..... Aun hay más silencio en mis asuntos con el Sr. Moñino, que antes de haberle hecho el retrato; lo más que me ha dicho después de haberle gustado: «Goya, ya nos veremos más despacio.....» Todos se pasman de no haberle dado tanto gusto; conque si en esto no hay nada, no hay que esperar más, y por esperar con tanto mérito desconfío más.»

LIII.—Retrato de D. Ventura Rodríguez, ilustre arquitecto.

Retrato en busto.—Firmado: Goya, 1815.

LIV.—Retrato del poeta D. Juan Meléndez Valdés.

Este retrato, y los tres siguientes, los cita como de Goya don Manuel Ossorio y Bernard, en su Galería de artistas españoles del siglo XIX.—«Tomo I. Madrid, 1870, págs. 319 y 320.»—No tengo más noticias respecto de ellos.

LV.—Retrato de D. José Caveda, arquitecto, académico, literato é historiador.

LVI.— Retrato de D.ª Antonia Zárate.

LVII.—Retrato de D.ª Catalina Viola.

LVIII.—Retrato de D. Leandro Fernández de Moratín, anciano.

Ejecutó Goya este retrato y los tres siguientes, en los postreros años de su vida, durante su permanencia en Burdeos en 1827 y 1828.

LIX.—Retrato de D. Juan Muguiro.

LX.—Retrato de D. José Pío de Molina.

LXI.—Retrato de Mr. Jacques Galos.

LXII.—Retrato del Conde de España, ilustre General.

Figura del tamaño natural.

Este retrato, citado como el de *Un Conde de España* por el Sr. Iriarte, en el catálogo que va al fin de su libro acerca de Goya y que dice ser propiedad de la familia de este título, en Mallorca, si es que existe, no puede ser sino el del primer Conde de España D. Carlos Espagne, Teniente general de nuestros ejércitos desde 1823.

LXIII.—Retrato de Lord Wellington.

Retrato de medio cuerpo. Colocada de frente la figura. Lleva sobre sus hombros una capa recogida con su mano izquierda, oculta, y en el pliegue, apoya la derecha que se ve con algo del brazo. La parte del pecho descubierta deja ver la casaca de amplio cuello vuelto, el chaleco claro de una hilera de botones, la corbata de dos vueltas y la cinta de toisoncillo. Simpática fisonomía, de mirada viva é inteligente, cuyas correctas facciones, perfecta nariz aguileña, labios bien modelados y pelo crespo constituyen el tono severo del ilustre General británico, que guerreó bajo la bandera de España en los comienzos del siglo... ¿Será acaso la descripción que he hecho á la vista de un grabado, sacada indudablemente de un retrato de Wellington, la que corresponda al lienzo que pintó Goya? El aire del retrato, la posición de la figura y los accesorios, son los característicos del maestro aragonés.

La obra no existe en poder de Sir Henry Welesley, actual Duque de Wellington y de Ciudad Rodrigo, según me lo ha participado. Ignoro el paradero.

LXIV.—Retrato de D. Pedro Mocarte.

Era Mocarte cantor de la Real capilla de la Catedral de Toledo y hombre muy aficionado á las fiestas de toros, debido á lo cual le representó Goya vestido con el traje de torero.

Propiedad de D. Luis de Madrazo.

LXV.—Retrato del naturalista Azara.

Retrato de más de medio cuerpo. Viste el uniforme de Brigadier de Marina.

Pertenece á la testamentaría de D. Lorenzo de Azara.

LXVI.—Retrato del rey intruso, José Bonaparte.

LXVII.—Retrato del célebre torero Pedro Romero.

Alto, 0,95; ancho, 0,75.

Busto prolongado, vuelto un poco á la derecha, y con las manos cruzadas sobre la cintura. Lleva el cabello largo y despeinado: un mechón de pelo le cae sobre el hombro izquierdo. Viste chaquetilla de terciopelo granate, adornada de plata en el cuello, hombros y bocamangas: faja de seda ligeramente azulada, y capa encarnada colocada sobre su hombro izquierdo, recogida con la mano de este lado, que tiene debajo de la otra.

Colección que formó el Infante D. Sebastián, existente en Pau, en la antigua casa de los Padres jesuitas.—Núm. 633 del «Catalogue abrégé des tableaux exposes dans les salons, de l'ancien asile de Pau apartenant aux héritiers de feu Mgr. l'Infant D. Sebastian de Bourbon et Bragance.» Pau, imprimerie et lithografie veronese, Septembre, 1876.

LXVIII.—Retrato del torero Martincho.

Alto, 0,57; ancho, 0,77.

Busto con la cara casi de frente: cubierta la cabeza por un ancho sombrero inclinado hacia la oreja izquierda. Lleva capa terciada recogida á la cintura con la mano derecha.

Pertenece al Sr. D. Eduardo Cano. Grabado por Galván en *El grabador al agua fuerte:* primer volumen de la colec. Madrid. 1874.—Núm. 3. *Retrato de hombre desconocido, vulgarmente llamado el picador ó el torero.*

LXIX.—Retrato de la Sra. Rita Luna, afamada actriz.

Alto, 0,41; ancho, 0,34.—Lienzo.

Pequeño busto. Representada en los últimos años de su edad.

Fué pintado por Goya, en el Pardo, donde vivía retirada la célebre trágica.— Colección de retratos de personajes ilustres, así españoles como extranjeros, que perteneció al Sr. D. Valentín Carderera.

LXX.—Retrato del insigne actor Isidoro Máiquez.

Alto, 0,77; ancho, 0,58.

«La fisonomía de Máiquez era expresiva, ingeniosa, agradable; sus ojos vivos, penetrantes; su aire, noble, á veces imponente y severo: su trato, afable; su carácter, obstinado. Naturalmente festivo; pero ya locuaz, ya mustio con exceso, se le veía dócil ó rencoroso, según las impresiones que recibía, á las cuales se entregaba con vehemencia. En la sociedad de los hombres instruídos se explicaba con facilidad; expresaba sus ideas sin empeño de sostenerlas, y unas veces ameno, otras cáustico y mordaz, pero siempre anunciando genio y talento, Máiquez, tanto en la escena como en el trato privado, fué un hombre no vulgar y digno de la atención de sus contemporáneos.» Así se expresaba, poniendo de resalte las cualidades físicas y morales del famoso actor, en 1820, uno de sus panegiristas, recién bajado á la tumba Isidoro.

Tal es el retrato que Goya hizo en el lenguaje de los

colores, del discípulo y émulo de Talma, representándolo en el lienzo, de busto, con una casaca abotonada, según la nueva moda importada de Francia, de amplio y elevado cuello doblado, dejando entrever el chaleco y la pechera de la camisa, de alto cuello también, que circunda la corbata de dos vueltas.

Estuvo en el despacho del Subsecretario del Ministerio de la Gobernación.—Lo grabó Esteve, y va al frente de la *Vida de Isidoro Máiquez*, escrita por D. José de la Revilla, publicada en Madrid, 1845.

LXXI.—Retrato de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez.

Busto colocado de frente. Viste una casaca abotonada y una modesta capilla sobre los hombros.

Existe un dibujo que perteneció á Carderera de este retrato hecho por el mismo Goya; y que ha sido grabado por Maura, en el segundo volumen, núm. 38, del *Grabador al agua fuerte*.

LXXII.—Retrato de D. Ramón de Pignatelli.

Alto, 2,19; Ancho, 1, 37.—Lienzo.

Hállase en pie el retratado, escorzado á su izquierda, sosteniendo bajo el brazo, que no se ve, de este lado, el sombrero, una de cuyas puntas está visible; la mano derecha metida en el bolsillo de la casaca. El color de ésta, así como el de la chupa, el calzón corto y las medias, es negro. Viste además peluca empolvada y zapatos con hebilla de oro. Al lado izquierdo del pecho, en un ojal de la casaca, la Cruz de Cárlos III. Sobre sus hombros lleva una talma ó capilla de igual longitud que la casaca.—El terreno en el que descansa la figura es árido y forma una pequeña eminencia; en segundo término una feraz campiña, en la que se distinguen

primeramente á la derecha un grupo de gentes, constituído por cuatro hombres del campo, en traje de aragoneses, siguiendo á otro que va á caballo: caserío á lo lejos y montañas en la lontananza. Cruza este panorama la corriente tranquila de un río. Este río es sin duda el Canal Imperial de Aragón, cuyas obras lleváronse á feliz término merced á la iniciativa del ilustre Pignatelli, que con esta empresa hizo de improductivos y secos terrenos, feracísima campiña. De aquí el contraste, en los accidentes del cuadro, ejecutado á propósito por Goya para que resaltase la beneficiosa obra del famoso aragonés.

Propiedad de la familia del mismo apellido, que en el siglo pasado llevaba el título de Conde de Fuentes: debe haberse vendido acaso el original en Italia. Copias dignas de mención: en la Misericordia de Zaragoza; en el Casino Principal de la misma ciudad, por D. Nicolás Ruiz de Valdivia; en las Oficinas del Canal Imperial de Aragón, por D. Narciso Lalana. Esta última reproducción tiene á los pies del retratado una cartela, en la cual se lee lo siguiente: *Retrato del Sr. D. Ramón Pignatelli y Moncayo. Copia del original de D. Francisco Goya, ejecutada por D. Narciso Lalana en Zaragoza. Año 1821. Falleció dicho señor en la misma en el de 1793.* Del busto del retrato de Pignatelli posee una copia D. Francisco Zapater y Gómez: Zaragoza.

LXXIII.—Retrato de D. Félix Colón.

Alto, 1,20 ancho, 0,85.—Lienzo.

Sentado en un sillón, de asiento y respaldo de cuero, está el retratado delante de una mesa cubierta con un tapete de damasco verde, y encima de la cual se ven los seis tomos de sus obras, uno de estos abierto y en cuya portada se lee: *Juzgados militares de España, por D. Félix Colón de Larriategui. Tomo V.* Hay además un

legajo de papeles con una cartela, que dice: *año 1794.*—Viste el personaje traje de brigadier, casaca negra galoneada, así como el chaleco ó chupa grana, de plata; al pecho la cruz de la orden militar de Santiago, y encima del plateado galón de la casaca, pendiente de roja cinta, la medalla de esta misma orden. Su mano derecha, en la que tiene una pluma, la descansa en la mesa delante del libro abierto; la izquierda apoyada encima de la cadera.

Pertenece á la familia del Conde de Robres.—Zaragoza.

Magnífico retrato, de ejemplar dibujo, de un color y un aire interpuesto maravilloso. El diseño de las piernas (si bien no es de cuerpo entero), es magistral y muy estudiado. La cabeza es enérgica y con toda la verdad de la naturaleza. Es uno de los más hermosos retratos de Goya, aunque no de tan ajustada franqueza como otros.

LXXIV.—Retrato del general Urrutia.

En pié, casi de frente. Figura de tamaño natural, ligeramente escorzada á su derecha, viéndose el antebrazo de este lado y la mano, que sostiene un anteojo. El brazo izquierdo descansa en el puño del bastón, con el que á la par sostiene el sombrero de candil adornado conforme al rango de capitán general. Viste el uniforme de esta categoría. Casaca, cuyos faldones le llegan hasta por debajo de las corvas, con las vueltas de grana bordadas en oro, y bocamangas con los tres entorchados, los cuales de igual suerte se dejan ver, en medio de la cintura, en la faja que ciñe con espléndido lazo al lado izquierdo, como también ancha espada ligeramente encorvada. Chaleco de dos hileras de botones, calzón ajustado, y botas altas de una pieza con vueltas y sin espuelas. Cruza su pecho la banda de Carlos III y ostenta la placa de esta orden, la medalla de la de-

Calatrava y otra condecoración que pende de espléndida cinta.—Fondo: rocas en primer término y á lo lejos la vega de un pueblecillo.

Grabado por Ametller. Reproducido por la heliografía este grabado en el «Album de la Exposición de grabados de autores españoles, celebrada por la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa en Enero de 1880.»—Barcelona, sucesores de N. Ramírez y compañía 1880.

LXXV.—Retrato de la renombrada actriz D.ª María del Rosario Fernández (La Tirana).

Alto 2,09; ancho 1,36.—Lienzo.

Está representada de tamaño natural, de frente y en pie, graciosamente inclinada hacia atrás, apoyando la mano derecha en la cadera y el brazo izquierdo caído en sencillo abandono. Lleva vestido blanco con franja de oro, zapatitos ceñidos con tacón alto de raso blanco, como el color de las medias, y cruza el cuerpo del vestido, que es de escote redondo y manga corta, un chal de color de rosa fuerte con remates bordados de hilo de oro. Fondo: jardín, en donde confusamente se perciben una barandilla y una fuente de dos platillos.

Forma parte de la rica colección de la Academia de San Fernando, por donación que le hizo en 21 de Febrero de 1816 D.ª Teresa Ramos, prima de la célebre actriz.—Grabado por Federico Navarrete para los *Cuadros selectos*, y por Bartolomé Maura, en el *Grabador al agua fuerte*. Vol. I. 1874, número 44.

LXXVI.—Retrato del arquitecto D. Juan de Villanueva.

Alto, 0,90; ancho, 0,67.—Tabla.

Sentado frente á una mesa, sobre la que hay varios pa-

peles esparcidos y un compás: apoya en ella el antebrazo y sostiene un pliego con la mano derecha. Viste casaca, chupa y corbatín de la época. Busto.

Pertenece, desde 1811, á la colección de la Real Academia de San Fernando, por legado que Villanueva le hizo en su disposición testamentaria. Grabadó por Alegre para los *Cuadros Selectos* que publica la Academia.

LXXVII.—Retrato del Obispo Rojas.

Alto, 0,75; ancho, 0,54.—Lienzo.

De medio cuerpo. Viste el hábito de la Orden de San Agustín y lleva un gorro negro en la cabeza á modo de solideo.

La tradición atribuye á Goya este retrato, asaz deteriorado en gran parte, á causa de la imprimación que debía tener el lienzo de ocre rojo manchado en siena y vermellón; pero el tono general del cuadro, y el uso del color en él, niegan evidentemente la paternidad atribuída al pintor aragonés. No obstante, en la cabeza del retratado parecen descubrirse algunos toques de la paleta del maestro.—Hállase en los salones de la Real Academia de la Historia.

LXXVIII.—Retrato del preceptista D. José Luis Munárriz.

Alto, 0,85: ancho, 0,64.—Lienzo.

De medio cuerpo. Sentado frente á una mesa, sobre la que apoya su brazo izquierdo, cuya mano tiene, entre sus dedos, un libro entreabierto, que hay también sobre la mesa, á la vez que, en segundo término, otros varios. Viste una especie de capa de alto cuello, que deja ver la espléndida corbata y el rizado de la pechera.

Forma parte de la colección de cuadros de la Real Acade-

mia de San Fernando, por legado del mismo D. José Luis Munárriz en su testamento, y lo remitió á la Academia su mujer D.ª Cristina María Vega en 16 de Enero de 1831.—Grabado al agua fuerte por Galván.

LXXIX.—Retrato de D. Miguel de Múzquiz, primer Conde de Gausa.

De medio cuerpo. Lleva en su mano derecha dos pliegos: su izquierda en el bolsillo, y sostiene el sombrero, apuntado bajo el brazo. Viste casaca y chupa bordadas; camisa rizada y peluca. Al pecho la placa y banda de Carlos III y la medalla de la Orden Militar de Santiago.

Ha sido grabado en acero por Fernando Selma, de dibujo del mismo Goya. Va al frente del «Elogio del Conde de Gausa, que en la Sociedad de Amigos del País de Madrid, en 24 de Diciembre de 1785, leyó D. Francisco Cabarrús.»—Madrid: MDCCLXXXVI.—Viuda de Ibarra.

LXXX.—Retrato del Duque de San Carlos.

Alto, 2,80; ancho, 1,25.—Lienzo.

Está este personaje en pie, vuelto hacia su derecha, apoyando su mano izquierda en el bastón de mando: sostiene en la diestra un pliego, y, en el vacío de la vuelta del brazo, el sombrero apuntado con pluma blanca. Viste casaca color azul muy oscuro, bordada en oro sobre grana, en el pecho y en las bocamangas; chupa grana, bordada también en oro. Lleva faja de seda carmesí, con borlas de oro; media de seda blanca y zapato con hebilla de oro. Cruza su pecho la banda de Carlos III, tiene en el mismo la placa de esta orden y dos más, y de su cuello pende otra condecoración. Figura de tamaño natural.—Firmado: *El Excmo. Sr. Duque de San Carlos. Por Goya, año 1815.*

Se conserva en las oficinas del Canal Imperial de Aragón. Zaragoza.

LXXXI.—Retrato de Fernando Guillemardet, Embajador de la República francesa en España en 1798.

Alto, 1,85; ancho, 1,25.—Lienzo.

Figura de tamaño natural. Está el diplomático sentado cerca de una mesa con tapete y tintero, sobre la que se halla su sombrero de plumas. Apoya su brazo derecho en el respaldo de la silla, y descansa el dorso de la mano izquierda en el muslo del mismo lado, cuya pierna tiene sobre la otra. Viste el traje de Convencional, con faja tricolor á la cintura y espada.

Perteneció este cuadro á la colección de Napoleón III, y en 1865 lo legó al Museo del Louvre Mr. de Guillemardet, Secretario general del Ministerio de Hacienda.—Núm. 534 de la «Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre,» par le Vte. Both de Tauzia, Conservateur des Pintures, des Dessins et de la Chalcographie.—Premiere partie. Ecoles d'Italie et d'Espagne. París, 1884.»—Grabado en madera en la *Gazette des Beaux Arts.*—T. XIII, 2e período, 224e Livraison.—Febrero, 1876.

LXXXII.—Retrato del marino D. Gabriel de Aristizábal.

Alto, 1,14; ancho, 0,95.—Lienzo.

Está representado en pie, de más de medio cuerpo, vuelto á su izquierda, sosteniendo bajo el brazo de este lado el sombrero tricornio, y con la mano el bastón de mando: la derecha oculta en el chaleco. Viste uniforme de gala y rango de Teniente general de la Armada: casaca

azul turquí, abierta, de cuello recto, ribeteado éste, el borde de la casaca y la cartera del lado derecho de la misma, que se ve descubierto, de un bordado de oro; chupa de grana, igualmente bordada: usa peluca empolvada, corbata blanca, encaje en la pechera, y vuelillos de igual clase, que salen de las bocamangas, también de grana; en un ojal de la casaca la cruz de Carlos III. En el ángulo superior izquierdo léese la siguiente inscripción: *Excmo. Sr. D. Gabriel de Aristizábal, Tte. General de la Rl. Armada, y Capn. General del Depto. de Cádiz.*

Consérvase en el Museo Naval. Ministerio de Marina. (Antiguo palacio del Almirantazgo, residencia de D. Manuel Godoy.)

LXXXIII.—Retrato de D. Mariano Luis de Urquijo.

Alto, 1,17; ancho, 0,98.—Lienzo.

En pie, vuelto á su derecha, apoya su mano izquierda por bajo de la empuñadura del espadín, que tiene cogida, y con la derecha en ademán de presentar un pliego. Viste casaca de color verde, ribeteada de piel; peluca, y las cruces de Carlos III y San Juan de Jerusalem al pecho.

Ejecutado en 1792. Lo adquirió la Real Academia de la Historia, en cuyos salones se conserva.

LXXXIV.—Retrato del literato y marino D. José de Vargas-Ponce.

Alto, 1,04; ancho, 0,80.—Lienzo.

Viste uniforme de gala de oficial de la Armada española. Está sentado vuelto hacia el lado izquierdo, y la cabeza movida hacia el lado opuesto, con la vista al frente: Firmado: *Don Joseph de Vargas. Año de 1801. Francisco de Goya.* Debajo tiene la siguiente inscripción: «Don Josef de Bargas y Ponce, Teniente de navío de la Real Arma-

da, Director de la Real Academia de la Historia, electo en XXX de Noviembre de MDCCC.»

Guarda este retrato la Real Academia de la Historia.—Conócese por *el retrato de las manos*, á causa de haberle preguntado Goya á Vargas Ponce que cómo quería ser reproducido, con manos ó sin ellas, porque el precio era diverso, consecuencia del mayor trabajo en el primer caso. Vargas Ponce aceptó la segunda proposición, y por esto tiene su mano derecha oculta en el chaleco.

LXXXV. — Retrato de D.ª Josefa Bayeu, mujer de Goya.

Alto, 0,81; ancho, 0,56.

Está sentada sosteniendo con ambas manos el abanico, apoyado de punta en la falda. Tiene el cuerpo envuelto por un gran pañuelo blanco, descubriendo sólo las mangas del jubón, negras, bordadas de amarillo.—Más de media figura del tamaño natural.

Pertenece á la galería del Prado (Núm. 2.162 del Cat.), adonde se llevó, procedente del Museo de la Trinidad, por Real orden de 22 de Mayo de 1872. Fué comprado, á consulta de la Real Academia de San Fernando, por el Gobierno, á D. Román Garreta, que lo adquirió de los herederos de Goya.

LXXXVI. — Retrato del pintor D. Francisco Bayeu, cuñado de Goya.

Alto, 1.22; ancho, 0,84.

Sentado en un sillón, apoyando en uno de los brazos del mueble la mano derecha, en la que tiene un pincel. Viste ropa de levantar gris y faja verdosa.—Figura de tamaño natural hasta las rodillas.

Cuadro procedente del Museo nacional de la Trinidad, llevado al Museo del Prado, en donde hoy se encuentra á consecuencia del Real decreto de 22 de Mayo de 1872. Fué adquirido por el Gobierno á consulta de la Academia de San Fernando. Número 2.161 del cat. del Museo. Grabado por B. Maura en El Agua fortista, vol. II, núm. 41.

LXXXVII.—Retrato ecuestre del General D. José Palafox, primer Duque de Zaragoza.

Alto, 2,48; ancho, 2.24,—Lienzo.

Representado montando un caballo pío al galope: tendido el brazo derecho, armado de sable corvo á la altura de la cabeza del animal. Viste uniforme de su jerarquía. Fondo gris de rojizo horizonte, donde se descubre incendio ó combate.

Donado al Museo nacional de pintura y escultura del Prado por disposición testamentaria del hijo del retratado, D. Francisco de Palafox y Soler, segundo Duque de Zaragoza.

LXXXVIII.—Retrato de D. Miguel Cayetano Soler.

Aunque ignoro el paradero de este retrato, sé que lo pintó Goya, y que lo grabó del original D. Rafael Esteve, por la siguiente referencia, que se lee en la carta oficio que, el 9 de Octubre de 1803, dirigió D. Francisco al Ministro D. Miguel Cayetano Soler, dándole gracias por haberle comunicado, con fecha 6 del mismo mes y año, el acuerdo de admitir S. M. la oferta de los 80 cobres de los *Caprichos* y por la pensión de 12.000 reales, que en calidad de recompensa le fué concedida á su hijo D. Javier.

«No me ha contestado V. E. á una carta mía en que le participaba que estaban ya acabados los retratos y la copia del de V. E. hecha por Esteve, que sólo faltaba la inscripción, y me la

ha pedido varias veces: también proponía que, si V. E. gustaba, mandaría yo hacer los marcos para los originales y que yo mismo iría á colocarlos en donde V. E. me mandase, para que tuviera el gusto de encontrárselos ya colocados.» (Documento de letra de Goya, entre los papeles que fueron de D. Valentín Carderera).

LXXXIX.—Retrato de D. Gaspar Melchor de Jove Llanos.

Alto, 1,90; ancho, 1,40.—Lienzo.

Está sentado en un sillón con las piernas cruzadas, al lado de una mesa sobre la que apoya uno de sus brazos. Hay sobre aquélla una escribanía y varios manuscritos, libros y cuadernos. Tiene en su mano derecha un pliego, en el que se lee: *Jovellanos Goya*. Viste casaca gris, adornada de pieles, calzón negro, medias blancas y zapatos con hebilla de plata.

El cuadro está agujereado por un bayonetazo que le dieron los invasores á comienzos del siglo.—Pertenece al anticuario bilbilitano D. Mariano Santamera.—Ha sido grabado en madera y publicado en *El Productor asturiano*, año 1878, número 23.

LXL.—Retrato del poeta D. Leandro Fernández de Moratín.

Alto, 0,73: ancho, 0,56.—Lienzo.

Viste casaca lisa, color de hoja seca, abotonada con tres botones, de cuello alto y doblado, pero sin solapas, como las que eran de uso entre la gente del Directorio en Francia en los últimos años del siglo pasado. Lleva el cabello empolvado y, partido por mitad en el vértice de la cabeza, cae lacio sobre las orejas y por detrás hasta cerca de la espalda. Retrato de medio cuerpo, casi de frente.

Ejecutó Goya esta obra en la época en que obtuvo el nombramiento de primer pintor de Cámara de D. Carlos IV, y cuando el autor del *Sí de las niñas*, de vuelta de su segundo viaje por Europa, desempeñaba el oficio de Secretario de la Interpretación de Lenguas, con que le había favorecido el Duque de la Alcudia. Tenía entonces Moratín unos cuarenta años, edad que representa en el retrato, á pesar de la esbeltez del cuerpo, de la aparente frescura de los labios y de la escasa barba que sombrea su rostro; pues era el laureado cantor de la *Toma de Granada* de complexión nerviosa, de facciones poco caracterizadas y tenía barba rala y pobre, por efecto de la terrible viruela que padeció en su niñez, todo lo cual hacía que duplicados sus veinte años, no hubiesen variado grandemente los rasgos de su simpática fisonomía. Los documentos de la vida privada de don Leandro, publicados por la Biblioteca Nacional en 1867, entre sus *Obras póstumas*, nos dan noticia de la historia de este retrato, hasta que llegó á poder de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Hay, entre aquéllos, una carta fechada en Barcelona á 22 de Marzo de 1817, dirigida á D.ª Francisca Muñoz, residente en Madrid, á la cual solía escribir casi siempre el ilustre dramaturgo en tono festivo, que dice así: «Querida Pacita... »En cuanto á la petición que V. me hace del retrato grande, de»claro que: reservándome la propiedad del retrato que hizo de »mi figura y gesto D. Francisco Goya y Mucientes (*sic*), cedo el »usufructo de él á D.ª Francisca Gertrudis Muñoz y Ortiz, natu»ral de..., para que, mientras viva, goce y disfrute de la vista y »comtemplación de la expresada imagen, reteniéndola en su po»der por todos los días de su vida natural, como ya va dicho.» «Con prohibición absoluta de venderla, donarla, enajenarla, »transferirla, empeñarla, trocarla, hipotecarla ni destruirla, y han»tes bien, con la precisa obligación de conservarla defendida de »todo insulto y detrimento, ya sea procedido de casualidad ó de »mano airada; y es mi voluntad que cuando la referida doña »Francisca Gertrudis Muñoz y Ortiz, natural de..., llegue á ce»rrar el ojo, pase el mencionado retrato á mi poder y dominio, »como su dueño y señor natural, y, si á mí se me hubiese ya in»troducido entonces la forma cadavérica, pasará á manos del

»heredero legítimo de mis bienes, derechos, y acciones que re»sulte tal vez en virtud de testamento mío, otorgado ante escri»bano público en debida forma.» «Y para que conste esta ce»sión temporal, usufructuaria donde convenga, dí la presente »que firmé en Barcelona, etc....» Luego, en el testamento de Moratín otorgado en Burdeos á 12 de Agosto de 1827, incluído en el tomo III de la edición arriba citada, léese esta cláusula por la que se ve tuvo cumplido efecto el usufructo de que trata la carta anterior:—«A D.ª Francisca Muñoz, que vive en Madrid, calle »del Desengaño, esquina á la del Barco, cuarto tercero, se le da»rán 50 duros de mi parte; y ella entregará á la Real Academia »de San Fernando un retrato mío, de medio cuerpo, pintado »por D. Francisco Goya, que tiene depositado en su poder, si la »Real Academia se digna aceptar esta memoria.» Como la amiga de D. Leandro sobreviviese á éste, en cumplimiento de la citada cláusula entregó el retrato al apoderado general del testador en Madrid, D. Manuel García de la Prada, quien lo remitió á la Academia en 2 de Diciembre de 1828.—Ha sido grabado en madera por D. Bernardo Rico, y por D. José María Galván al agua fuerte, para la publicación de *Cuadros selectos*, de la Real Academia de San Fernando.

LXLI.—Retrato del Ministro afrancesado D. Manuel Romero.

Alto, 1,02; ancho, 0,81.—Lienzo.

Algo perfilada la figura á su derecha, pero mostrando de frente todo el semblante, apoya la mano derecha en la abertura de la chupa desabotonada. Esta, que es de grana con anchos bordados, la cubre en parte la casaca azul con bordados sobre grana también en las bocamangas, propios de la categoría del retratado, que usa asimismo calzón ó pantalón azul, chorrera bordada y puños de encaje, y cruza su pecho una banda roja, distintivo que instituyó en España Bonaparte.

Pertenece á la colección de D. Isidoro de Urzaiz.—Madrid.

LXLII.—Retrato de D. Francisco Bayeu.

Alto, 1,12; ancho, 0,85.—Lienzo.—Museo provincial de Valencia.—Propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Viste el pintor traje de manolo, de color negro, con chaqueta y faja, y se halla en pie delante de un lienzo preparado para pintar; sostiene en la mano derecha un pincel. Firmado: *Dn. Fco. Bayeu. Pr. de Cra. pr. Goya, 1786.*

Este retrato fué donado á la Academia de Bellas Artes de San Carlos, por el distinguido valenciano D. Benito Monfort, el año 1851.

LXLIII.—Retrato de Goya con su médico Arrieta.

El célebre pintor quiso pagar, con este retrato á su amigo el médico Arrieta, la cariñosa asistencia que le consagró en una grave enfermedad, que puso en peligro su vida. Una inscripción que hay al pie de la obra confirma lo dicho. —Fué ejecutada en 1823.

Hállase Goya casi espirante, postrado en el lecho, en actitud de tomar una medicina que le da el doctor.—Medias figuras de tamaño natural.

Ignoro el actual paradero de este lienzo. Según el testimonio de D. Valentín Carderera, por los años 1815 á 16, en la Exposición celebrada por la Academia de San Fernando se exhibió dicho cuadro, «llamando la atención de todos por la semejanza y expresión de ambos personajes, por la espontaneidad del pincel y por el efecto vaporoso de la escena, sin grandes alardes de claro-oscuro.» Dicho académico cita (Ilustración al *Retrato de Goya*, CUADROS SELECTOS, *etc.*) dos copias, hechas en el mismo estudio de Goya, por su casi único discípulo Sr. Juliá.

LXLIV.—Retrato de Goya.

Busto prolongado.

¿Perteneció á la galería de María Cristina?—Refiérese que lo ejecutó Goya al espejo.—Copias: una que era propiedad del Casino Principal de Zaragoza y que hoy posee D. Carlos de Haes, ventajosamente restaurado el lienzo por D. Marcelino de Unceta; otra en poder de D. Mariano de Ena y Villaba, Director del Instituto de Zaragoza, que acaso pudiera ser de mano del mismo Goya, ó lo que es lo mismo, una repetición del original por el autor.

LXLV.—Retrato de Goya.

Alto, 0,44: ancho, 0,40.—Tabla.

Busto: la cabeza inclinada hacia atrás y para su lado izquierdo: envuelto el cuerpo en una especie de ropón. Los ojos eclipsados, el cabello descompuesto y los rasgos todos del semblante revelan un estado de padecimiento físico ó de dolorosa melancolía.

Ejecutó Goya esta tabla como estudio para el cuadro en que se representó gravemente enfermo, asistido por el doctor Arrieta, por lo cual la cabeza descansaba, de primera intención, sobre una almohada. Pero, sin duda, quiso Goya obsequiar á alguno con este retrato suyo y borró la almohada, colocó sobre sus hombros y su pecho la envoltura que los cubre, dió algunos toques más animados á la cabeza y puso, por último, la fecha de 1815.—Pertenece á la Colec. de la Acad. de San Fernando desde 1829, en que fué adquirido por donación que hizo D. Francisco Javier de Goya, hijo del eximio maestro.— Grabado al agua fuerte por D. José María Galván para los *Cuadros selectos*, etc.

LXLVI.—Retrato de Goya.

Alto, 0,46; ancho, 0,35 —Lienzo.

Busto de tamaño natural.

Repetición del estudio para el cuadro que regaló Goya al Doctor Arrieta, su amigo y médico; pero este retrato es una reproducción poco auténtica del que conserva la Real Academia de San Fernando. Sospecho que la verificó el malogrado L. Alenza. Fué comprado por el Gobierno á D. Román Garreta. Número 2.163 del Catálogo del Museo del Prado por D. Pedro de Madrazo.—Cuadro procedente del Museo Nacional de la Trinidad, llevado al Prado por R. D. de 22 de Marzo de 1872.

LXLVII.—Retrato de Goya.

Alto, 0,66; ancho, 0,51

Busto prolongado. Viste ropa de levantar encarnada.

Repetición, un poco mayor y de más autenticidad que la del Museo, del estudio para el cuadro en que Goya se representó con el Dr. Arrieta.

Propiedad de Mr. Barroilhet.—París.

LXLVIII.—Retrato de Goya.

Busto prolongado, que representa al artista, de espaldas, con la cabeza vuelta hacia el espectador. Un pincel ó lápiz en su mano derecha. Pelo largo y rizado que cae sobre sus espaldas. Se ve el rizado de la pechera; viste casaca con cuello de piel, según parece.

Grabado por H. Linton, en madera, para la obra de Charles Iriarte: *Goya, sa vie, ses œuvres*, etc.—Estudio para el cuadro de composición que existe en San Francisco el Grande, que repre-

senta á *San Bernardino de Sena predicando al Rey Alfonso de Aragón y su corte*, en el cual se retrató Goya entre los personajes. Es propiedad de D. Federico de Madrazo.

LXLIX.—Retrato de D. Mariano Goya, nieto del pintor.

Alto, 0,50; ancho, 0,35.

Retrato de frente y medio cuerpo.

Perteneció al distinguido artista D. Eduardo Cano, que lo apreciaba como «el mejor Goya que había visto;» fué propiedad después del pintor Mr. Ussel, y hoy lo conserva el coleccionista sevillano D. Manuel de Urzaiz.

C.—Retrato de cuerpo entero de D. Mariano Goya, nieto del pintor

Está en pie, apoyándose sobre el bastón que lleva en su mano izquierda, con la cual sostiene á la vez un sombrero de grandes dimensiones: la mano derecha oculta entre el chaleco. Viste una especie de frac desabotonado, color gris, con luengos faldones, ámplia corbata rizada y chaleco blanco de dos filas de botones; botas altas y pantalón ajustado listado. El pelo despeinado y enmarañado, con una ligera señal de la raya en el centro de la cabeza, cae á guedejas sobre su frente y sus orejas. A sus pies sentado, un perro de lanas que lleva un lacito rojo en su cabeza.

Grabado en madera en la *Gazette des Beaux Arts*, con el epígrafe: *Le jeune homme en habit gris* (208 Livraison: 1.° Octubre 1874, tomo X, 2me periode).—Perteneció al Sr. Marqués de Salamanca, y fué expuesto con éxito por Mr. Goupil, hijo, en la Exposición de Alsacia y Lorena. En la revista de este concurso, publicada en el periódico arriba citado, dice el distinguido crítico Mr. Paul Mantz acerca del retrato de D. Mariano Goya, lo que sigue: «Cette peinture, qui n'est peut être pas de premier

ordre dans l'œuvre de Goya, dit pourtant quelque chose de l'une de ses innombrables manieres.» «C'est un portrait qui a été peint très vite, sans la moindre prétention, et qui est toutefois fortement marqué de l'esprit du temps.» «Le costume est intéresant.....» «Dans le ton des chairs, dans le blanc du gilet, il y a une harmonie à la Greuze.» «Le jeune homme n'a pas l'air absolument spirituel, et son élégance se tempère d'une sorte de gaucherie exotique qui est la plus amusante du monde.»

CI.—Retrato de D. Juan Martín de Goicoechea.

Alto, 0,82; ancho, 0,60.—Lienzo.

De más de medio cuerpo. Tiene el brazo izquierdo caído naturalmente, y la mano derecha metida por entre la chupa, que lleva abotonada por un botón. La cabeza casi de frente. Al pecho, pendiente de un ojal, la cruz de Carlos III. Hay unida al lienzo en la parte inferior una tabla, en la cual se lee: *Al Sr. D. Juan Martín de Goicoechea, cavallero de la real y distinguida orden española de Carlos III, por haber erigido y conservado á sus expensas esta escuela de dibujo á beneficio de la patria, la Real Sociedad Aragonesa ofrece esta muestra de su agradecimiento. Año de 1789.*

Se conserva en la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, salón de juntas. Número 8 de los cuadros al óleo de la sala primera del Museo. «Catálogo de las Pinturas, Esculturas y Planos de la Academia de San Luis y Sociedad Económica de Amigos del País de Zaragoza.» Zaragoza, Imp. de M. Peiro, 1842. Número v del actual Catálogo.

CII.—Retrato de D. Antonio Porcel.

Alto, 1,13; ancho, 0,82.—Tabla.

De medio cuerpo: sentado, apoya la mano izquierda en una escopeta de dos cañones, y con la derecha acari-

cia un perro blanco. Viste una casaca gris, con la cinta de Carlos III en uno de los ojales.—Firmado en el ángulo superior izquierdo, así: *Don Antonio Porcel, por su amigo Goya, 1806.*

Pertenece á la familia Porcel y Zayas, de Granada.

CIII.—Retrato de la mujer de D. Antonio Porcel.

Alto, 0,82; ancho, 0,55.—Lienzo.

Busto: de frente, mantilla negra á la cabeza, y corpiño amarillo adornado con flores.

Pertenece á la familia Porcel y Zayas, de Granada.

CIV.—Retrato del pintor sevillano D. José María Arango.

Alto, 0,55; ancho, 0,40.

Cuando Goya fué á la ciudad del Betis en 1816 á fin de pintar el cuadro de las *Santas Justa y Rufina*, que el cabildo catedral le había encargado, se hospedó en casa de D. José María Arango, de quien conservan los templos de Sevilla y las galerías particulares muchos cuadros apreciables. El artista aragonés le pagó el cariñoso hospedaje, retratándole, á la edad de veintinueve años.—Pertenece el retrato al erudito sevillano D. José María Asensio, quien lo adquirió de los hijos de Arango.

CV.—Retrato de D. Martín Zapater y Clavería.

Alto, 0,78; ancho, 0,60.—Lienzo.

De medio cuerpo, algo perfilado á la izquierda, y ligeramente inclinado sobre una mesa en la que hay varios papeles, leyéndose en el que está encima la siguiente inscripción: *Mi amigo Martín Zapater; con el mayor trabajo*

te ha hecho el retrato Goya, 1790. Viste el retratado una chupa de color verdoso, y camisa de chorrera: lleva el cabello empolvado.

Es propiedad de D. Francisco Zapater.—Zaragoza.

CVI.—Retrato de D. Martín Zapater y Clavería.

Alto, 0,80; ancho, 0,60.—Lienzo.

Busto de frente: viste una casaca de color pardo oscuro, abotonada. Al pie, sobre fondo verdoso, léese: *Goya, á su amigo Martín Zapater, 1797.*—Óvalo.

Es propiedad de D. Francisco Zapater.—Zaragoza.

CVII.—Retrato de caballero desconocido.

Alto, 0,38; ancho, 0,30.—Lienzo.

Acaso algún actor ó autor de comedias. Representado en busto de mediana edad.

Goya quiso con este retrato, pegado por él sobre una tabla, formar pareja con el de Rita Luna.—Forma parte de la citada colección Carderera.—Núm. 320 del *Catálogo de retratos antiguos de personajes ilustres.* s. l. n. a.

CVIII.—Retrato de una dama.

Alto, 0,52; ancho, 0,34.—Lienzo.

Está en pie, vestida de negro y con un abanico en su mano izquierda. Fondo: paisaje.—Dimensión de la figura: 0,40.

Procedente de la galería de Napoleón III. Legado al Museo del Louvre por Mr. Guillemardet en 1863.

Núm. 535 del catálogo.

W. Stirling se refiere á este retrato, creyéndole de la Duquesa de Alba, en estas palabras de sus *Annals of the Artists in Spain*:

«... and the Louvre has a good full-length portrait of the famous Duches of Alba, attired in a black-lace national dress of Andalucía, from whence we learn that the rouge of Castillian high life long survived the ridicule of Madame d'Aulnoy,» (Chap. XVI, Reigns of the Borbons. Vol. III. London MDCCCXVIII.)

CIX.—Retrato del conocido tío Paquete.

Alto, 0,39; ancho, 0,31.—Lienzo.

Representa al popular ciego que comúnmente estaba en las gradas de la iglesia de San Felipe el Real de Madrid, y que era llevado á tocar la guitarra y á cantar, por el arte con que lo hacía, á diferentes casas de la corte, y del cual hay larga memoria por tradición y en libros y papeles de su época.

Antes de ser forrado el lienzo por orden de su actual poseedor, leíase en el dorso: *El célebre ciego fijo.*

Pertenece al Sr. Marqués de Heredia por herencia de su padre el Sr. Conde de Doña Marina, quien lo compró al nieto de Goya, D. Mariano.

CX.—Retrato de Asensi.

Alto, 0,55; ancho, 0,42.—Lienzo.

Está representado en pie sobre un andamiaje de grandes dimensiones. Viste una túnica ó bata abierta por el pecho, la cual le llega hasta los pies, aunque deja verlos calzados con zapatos escotados. Su brazo derecho caído naturalmente, y el izquierdo, con su mano completamente cubierta por un vendaje, apoyado en una cinta ancha que le da una vuelta y pende del cuello. A los pies, un manojo de pinceles y dos cacharros; en el fondo una especie de mesa.

De mano del autor al pie del retrato la siguiente dedicatoria: *Goya á su amigo Asensi.*

Grabado en madera por M. Sotain.—Este lienzo pertenece al Sermo. Sr. Infante Duque de Montpensier.—Palacio de San Telmo.—Sevilla.

CXI.—Retrato de D. Manuel Cantín Lucientes.

Alto, 0,50; ancho, 0,44.—Lienzo.

Busto de frente, algo prolongado y un tanto vuelta la cabeza á su derecha.

Representa al retratado á la edad de once ó doce años.—Fué ejecutado en 1807 ó 1808.—Propiedad de D. Francisco Cantín Gamboa.—Zaragoza.

CXII.—Retrato de D.ª Tadea Arias de Enríquez.

Alto, 1,90; ancho, 1,08.—Lienzo.

De cuerpo entero. Tamaño natural.

Fué pintado en los años 1793 ó 1794. Abonóse á Goya por el lienzo la cantidad de 10.000 reales.—Es propiedad de D. Gabriel Enríquez (Madrid), nieto de la retratada.

CXIII.—Retrato de D.ª María Luisa de Silva, Duquesa de Alba.

Alto, 0,52; ancho, 0,42.—Lienzo.

De cuerpo entero, vestida de manola, con la mano izquierta airosamente colocada en la cadera, y en la derecha el abanico entreabierto. Figura un poco perfilada. Al pie, y en la parte media del cuadro, se lee esta inscripción en caracteres de la época: *María Luisa de Silva, Duquesa de Alba.*

Es propiedad de D. Manuel de Urzaiz.—Sevilla.

CXIV.—Retrato de un niño.

Alto, 0,58; ancho, 0,48.—Tabla.

Representa unos diez años. De medio cuerpo. Sentado. Vestido de terciopelo negro, con un cuello blanco de encaje ó blonda. Lleva puesto un sombrero negro de forma cónica y ala pequeña. Tiene fija su mirada en un papel de música; y en la mano derecha lleva otro arrollado, como para indicar el compás. La mano izquierda la apoya en la cadera. En el dorso de la tabla léese, escrito con pincel y pintura negra, y letra autógrafa: *Goya á su nieto.*

Es propiedad del Sr. Duque de Sexto. Madrid.

CXV.—Retrato de D. Juan Martín Goicoechea.

Alto, 0,82; ancho, 0,59.—Lienzo.

Busto prolongado. Lleva en una de sus manos un pliego, y viste el traje de la época. Firmado: *Goya. Año 1810.*

CXVI.—Retrato de D.ª Juana Galarza.

Alto, 0,82; ancho, 0,59.—Lienzo.

Sorprende en este lienzo la admirable factura de la fisonomía de la retratada y la hechura del abanico. Firmado: *Goya. Año 1810.*

CXVII.—Retrato de una niña desconocida.

Alto, 0,21; ancho, 0,16.—Lienzo.

Viste traje blanco adornado de lazos azules.—La obra está sin concluir.

Este retrato y los dos precedentes son propiedad de D. Patricio Lozano.—Madrid.

CXVIII.—Retrato de D. M. Careda.

Retrato de medio cuerpo.

No tengo más noticia de esta obra que la referencia que de ella hace Mr. Charles Iriarte en su libro sobre Goya, en el cual dice que es propiedad de D. José Careda.—Teniendo en cuenta los extravíos históricos y errores innumerables de que adolece el citado libro, ¿será el retrato á que me refiero el del ilustre escritor D. José Caveda, en propiedad del mismo, y citado por el Sr. Ossorio y Bernard en su «Galería de Artistas españoles del siglo XIX? ¿Ó acaso el retrato de un Caveda de la misma familia de D. José, poseedor del cuadro?

CXIX.—Retrato de una señora con mantilla blanca.

Alto, 1,00; ancho, 0,60.—Lienzo.

Existe en la galería del Palacio de San Telmo, de Sevilla, del Sermo. Sr. Infante Duque de Montpensier.

CXX.—Retrato de D. Bartolomé Sureda.

Este retrato y el siguiente pertenecen á D. Pedro Escat.—Palma de Mallorca.

CXXI.—Retrato de D.ª T. Sureda.

Alto, 1,20; ancho, 0,80.

CXXII.—Retrato de D.ª Gumersinda Goicoechea.

Representada en pie y según el tamaño natural.

Propiedad de Mr. Oudry.—París.

CXXIII.—Retrato de una dama española de los primeros años del siglo actual.

Alto, 1,63; ancho, 1,18.—Lienzo.—Museo provincial de Bellas Artes de Valencia. Propiedad de la Real Academia de San Carlos.

Es de cuerpo entero: viste falda negra y corpiño del mismo color; por encima del corpiño se ve una camisa finísima. Lleva mantilla, y en las manos y brazos, guantes de gamuza amarillos. Está sentada sobre un pedazo de tronco de árbol, y á sus pies tiene un perrito blanco de largas lanas. Fondo: paisaje de tono oscuro.

En Valencia es conocido este cuadro por el retrato de doña Joaquina, ama de llaves ó de gobierno que tenía Goya, á la cual hizo su retrato durante la corta temporada que estuvo en dicha ciudad, con motivo de la pintura de los dos cuadros suyos que existen en la catedral.

CXXIV.—Retrato de D. Mariano Ferrer.

Alto, 0,85; ancho, 0,64.—Lienzo.—Museo provincial de Valencia. Propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Viste casaca gris y peluca blanca: descansa el brazo izquierdo sobre una cartera de tafilete de color rojo. Firmado: *Fco. Goya.*

Fué este señor Secretario general de la Academia de San Carlos, de Valencia, á últimos del siglo XVIII, é indudablemente ejecutó Goya su retrato, cuando permaneció en la ciudad del Turia ocupado en los cuadros de la vida de San Francisco de Borja.

CXXV.—Retrato de un desconocido.

Propiedad de D. José Torán, artista restaurador valenciano.

CXXVI.—Retrato de la librera de la calle de las Fuentes.

Alto, 1,50; ancho, 0,76.—Lienzo.—Galería de D. Benito Garriga.—Madrid.

Retrato de más de medio cuerpo, según el tamaño natural, de una hermosa mujer morena, fresca de carnes, de ojos grandes y expresivos, y pelo encrespado negro colocado al descuido sobre su frente. Viste un traje de escote con mangas cortas, de raso negro, y mantilla blanca bordada de encaje, la cual sostiene á la altura de la cintura con la mano derecha. En la izquierda un abanico blanco cerrado, y el brazo de este lado caído naturalmente. Brazos y manos los tiene cubiertos por grandes guantes blancos de ante; y en el escote lleva un collar de ámbar de una sola vuelta.

CXXVII.—Retrato de D. Ramón Satué, alcalde de Corte.

Alto, 1,50; ancho, 0,85.—Lienzo.—Galería de D. Benito Garriga.—Madrid.

Es un caballero como de unos cuarenta años de edad, de fisonomía simpática, moreno, pelo negro rizado y sin peinar: cara ancha con patillas. Viste un traje de casa, y de estación de verano, al parecer, compuesto de levita y pantalón negros y chaleco encarnado: desabrochada la rizada camisa, viéndosele un poco del pecho. Tiene las dos manos metidas en los bolsillos del pantalón. Firmado en la parte inferior izquierda del lienzo: *D. Ramón Satué, Alcalde de Corte. Pr. Goya, 1823.* Retrato de cuerpo entero y de tamaño natural.

Era este señor sobrino de D. José Duaso y Latre, y cuando Goya permaneció oculto en la casa de dicho eclesiástico, á la vez que con tan poca fortuna intentó ejecutar su retrato varias veces, hizo la magnífica é inspirada semblanza de D. Ramón Satué.

CXXVIII.—Retrato de Fray Miguel Fernández, Obispo de Marcópolis.

Busto de tamaño natural, que hace dos años tenía en su poder, en Sevilla, cierto pintor italiano apellidado Vivaldi, ya fallecido.

CXXIX.—Retrato de un caballero del siglo XVII.

Viste traje negro y lleva enorme bigote á la borgoñona.

Pertenece este lienzo á la galería del Sr. Cepero, de Sevilla, y acerca de él remítenos idéntico juicio que del núm. XLIX el Sr. Gestoso.

CXXX.—Retrato de un niño.

Alto, 1,21; ancho, 0,81.—Lienzo.—Galería del Sr. Cepero.—Sevilla.

Está vestido de húsar ó cosaco: dolmán azul con pieles grises y pasamanos de plata, pantalón del mismo color, y en la cabeza una especie de morrión gris. El brazo izquierdo lo apoya sobre una peña en la cual hay una perdiz, y al lado opuesto, á sus pies, tiene un perro dogo ladrando, en cuyo collar se lee «Victoriano Her...» Está con las piernas cruzadas y en actitud de desenvainar un sable corvo de hechura francesa.—Firmado: *F. Goya. Año 1806 fecti.*

Está perfectamente dibujado, pero la ejecución no es característica de Goya.

CXXXI.—Retrato de la Duquesa de Alba.

Tamaño natural.—Galería del Sr. Duque de Alba —Palacio de Liria.—Madrid.

Está representada en pie, con el brazo izquierdo caído naturalmente y el derecho extendido, indicando con el ín-

dice de su mano la firma del autor. De color moreno, esbelta de estatura, luce largos cabellos negros rizados que le caen sobre la espalda, adornados con una moña ó lazo encarnado, colocado en el lado derecho. Viste un traje blanco muy ceñido y escotado, con ancho cinturón de color de fuego, collar de corales rojos, y encima de la manga larga, en el brazo izquierdo, un brazalete y una pulsera de oro con camafeos.—A sus pies, en el lado derecho, un perrillo de blancas lanas, con moño encarnado.—Fondo: paisaje algo accidentado.—Firmado en el angulo inferior izquierdo: *A la Duquesa de Alba, D. Francisco de Goya. 1795.*

CXXXII.—La familia de Montijo.

Tamaño natural.—Galería del Sr. Duque de Alba.—Palacio de Liria.—Madrid.

D.ª María Francisca de Sales Portocarrero y Zúñiga, 6.ª Condesa del Montijo (que casó con D. Felipe Palafox y Croij, hijo del 6.º Marqués de Ariza), rodeada de sus cuatro hijas: D.ª Ramona, casada con D. José de la Cerda, Conde de la Contamina y Parcent: D.ª María Tomasa, mujer de D. Francisco Alvarez de Toledo, 16.º Duque de Medina Sidonia: D.ª María Gabriela, que casó con el Marqués de Lazán; y D.ª María Benita de los Dolores, que contrajo matrimonio con D. Antonio Ciriaco María Belvis de Moncada, después Marqués de Belgida.

La Condesa sentada y en actitud de bordar en un bastidor, ostenta la banda de María Luisa. Las dos hijas mayores visten de blanco ciñendo cinturones rojo y oro: trajes rayados las otras dos.

Hermoso grupo, de gran entonación y finura de color.

CXXXIII.—Retrato de un desconocido.

Alto, 0,66; ancho, 0,54.

Núm. 134 del *Catálogo de los cuadros* del Infante D. Sebastián. (Impreso en Pau, tipografía veronesa. 1876).

CXXXIV.—Retrato de una Marquesa de Santiago.

Me consta que lo pintó Goya, mas no he podido averiguar su paradero.

CXXXV.—La familia del Duque de Osuna.

El Duque de Osuna y su mujer están en pie, y á su alrededor juegan sus hijos, sentados sobre pequeños cojines.

Ejecutado en 1788.—Este y los tres siguientes cuadros son de la casa de Osuna.

CXXXVI.—Retrato del Duque de Osuna.

De cuerpo entero y en traje de caza.

CXXXVII.—Retrato del Duque de Osuna.

De medio cuerpo.

CXXXVIII.—Retrato de la Condesa de Benavente.

De medio cuerpo.

CXXXIX.—Retrato de la Marquesa de Lazán.

Alto, 1,43; ancho, 1,17.

CXL.—Retrato de la Condesa de Miranda del Castañar.

Alto, 1,00; ancho, 0,83.

Este lienzo y el antecedente son de la casa de Montijo.

CXLI.—Retrato de la Duquesa de Montellano, D.ª Vicenta Solís.

Este lienzo y el siguiente pertenecen al Sr. Duque de Fernán-Núñez.

CXLII.—Retrato del Duque de Fernán-Núñez D. Carlos Gutiérrez de los Ríos.

CXLIII á CXLVII.—Retratos de personajes desconocidos.

Tres son de hombres, y dos de mujeres. Uno de figura, y los cuatro restantes medio cuerpo. Todos tamaño natural.—Existían en la colección del Sr. Marqués de Salamanca.

CXLVIII.—Retrato del célebre Conde de Campomanes.

No sé quién posee este retrato; pero es positivo que lo ejecutó Goya. En una carta que el ilustre Ministro D. Pedro Rodríguez escribió al pintor aragonés hablándole de una recomendación que éste le había hecho, léese al final la siguiente nota: «Desde mañana podemos inaugurar las interrumpidas sesiones acerca de mi retrató, pues el trabajo no me apura tanto.» «Para que le sea menos molesta la visita, puede V. eliminar la etiqueta y venir en traje ordi-

nario, pues la señora no se hallará en casa.» (*Cartas de Goya, y otras á él referentes, en poder de D. Ildefonso Antonio Bermejo*).—Véase *La Ilustración Española y Americana*, 1886, tomo II.

CXLIX.—Retrato de una dama desconocida.

Alto, 1,22; ancho, 2,05.

CL.—Retrato de la Condesa de Haro.

Alto, 0,50; ancho, 0,35.

Este retrato y el anterior son de los Marqueses de Santa Cruz.

CLI.—Retrato del Arzobispo de Quebec.

Citado por Charles Iriarte, quien dice que lo posee D. Juan Gigoux, París.

CLII.—La familia del Marqués de Villafranca.

La Marquesa, vestida de blanco y manga corta, está sentada y tiene en su mano un juguete, con el cual distrae á su hijo, que se ve delante de ella con una camisita de transparente gasa. El Marqués, de uniforme, en pie detrás de su mujer.

Este lienzo y los cinco siguientes son del Sr. Duque de Medina Sidonia, Conde de Niebla y Marqués de Villafranca.

CLIII.—Retrato de la Marquesa de Villafranca.

Sentada, con un pincel en la mano, está ejecutando el retrato de su marido; y para observar el efecto de lo que pinta, se inclina un poco hacia atrás. Viste traje blanco.

CLIV.—Retrato de la Marquesa de Villafranca.

Busto. Traje y tocado de los tiempos del Directorio.

CLV.—Retrato de la Duquesa de Alba.

De más de medio cuerpo.

CLVI.—Retrato de la Duquesa de Alba.

Reproducción del que existe en el palacio de Liria, ya citado.

CLVII.—Retrato del Duque de Alba.

Dícese que este es uno de los más notables retratos que pintó Goya.

CLVIII.—Retrato de la Marquesa de Pontejos.

Tamaño natural.—Retrato armoniosísimo de color, y notable por su dibujo, por la delicada hechura del traje y la distribución de las luces.

CLIX.—Retrato del Conde de Floridablanca.

El Conde recibe la visita de Goya, que le enseña un cuadro. Detrás del Ministro de Carlos III, se ve otra figura. Adorna la pieza ó habitación un retrato de aquel monarca, de medio cuerpo, y colocado en un caballete.

Este y el anterior cuadro pertenecen al Sr. Marqués de Miraflores.

CLX.—Retrato del Conde de Teba.

CLXI.—Retrato del Cardenal Lorenzana.

Este retrato y el antecedente se hallan en la sala capitular de la Catedral de Toledo, según Ossorio y Bernard.



III

CUADROS DE HISTORIA

Y DE COSTUMBRES

I.—Episodio del 2 de Mayo de 1808 en Madrid.

Alto, 2,66; ancho, 3,45.—Lienzo.

Representa el cuadro el momento en que la caballería de Murat es atacada por el pueblo en la Puerta del Sol. La muchedumbre, armada de toda clase de armas, se precipita sobre los mamelucos de la guardia, y en primer término se ve á uno de estos derribado de su caballo blanco, por un paisano, que con un cuchillo le abre el vientre, á la vez que otro da al caballo una estocada en el pecho. Un tercer paisano acomete á otro jinete, cuyo caballo hocica doblando ambas rodillas, y le asesta una puñalada, sujetándole el brazo armado. Más lejos, un grupo de paisanos con cuchillos y escopetas que se avalanzan furiosos sobre los mamelucos y dragones. En el suelo cadáveres de franceses y españoles.—Figuras de tamaño natural.

Núm. 734 del Catálogo del Museo del Prado, escrito por don Pedro de Madrazo.—(Madrid, 1872-78).—Ejecutó Goya este cuadro y el siguiente en el mismo año de la invasión francesa.

D. Valentín Carderera poseía un precioso boceto—Grabado por J. M. Galván en *El grabador al agua fuerte*.—Vol. II.—1875.—Núm. 11.

II.—Escenas del 3 de Mayo de 1808 en Madrid.

Alto, 2,66; ancho, 3,45.—Lienzo.—Compañero del anterior.

«No satisfechos los invasores con la sangre derramada »por la noche—dice el Conde de Toreno, describiendo la desconsoladora y aciaga lucha del 2 de Mayo, en su *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, »—continuaron todavía en la mañana del siguiente, pasan»do por las armas á algunos de los arrestados la víspera, »para cuya ejecución destinaron el cercado de la casa del »Príncipe Pío. Con aquel sangriento suceso—continua,—se »dió correspondiente remate á la empresa comenzada el »2 de Mayo, día que cubrirá eternamente de baldón al »caudillo del ejército francés, que friamente mandó asesi»nar, atraillados sin juicio, ni defensa, á inocentes y pacífi»cos indivíduos.»—La escena descrita por el citado historiador es la representada por Goya en este lienzo. Un grupo de paisanos, de rodillas junto á la montaña del Príncipe Pío, son inhumanamente fusilados por una línea de soldados de Murat. La luz de una linterna, que está sobre el suelo, esparce su triste claridad en esta fatídica y criminal escena. En tierra varios cadáveres. De los que esperan la descarga, uno con heroísmo épico, tiene los brazos en cruz aguardando el mortífero plomo; otro está con las manos cruzadas y el cuerpo inclinado hacia el suelo muchos cúbrense el rostro con las manos y alguno muerde sus puños de coraje ó avergonzado por su impotencia ante aquellos vándalos.—Figuras de tamaño natural.

Núm. 735 del citado Catálogo.—Grabado en madera por M. Dumont para la obra, sobre Goya, de Ch. Iriarte, y al agua

fuerte por J. M. Galván en la «Colección de obras originales y copias de las selectas de autores españoles, grabadas y publicadas por una sociedad de artistas».—Vol. II.—Madrid-1875.—Núm. 12.

III.—Episodio de la guerra de la Independencia.

Alto, 0,20; ancho, 0,28.

Montón de cadáveres. Ruinas de edificios á la derecha.

IV.—Episodio de la guerra de la Independencia.

Alto, 0,20; ancho, 0,28.

Dos mujeres. La una con un palo, que sostiene con sus dos manos, levantado sobre su cabeza en actitud amenazadora; la otra con una pica. Ambas luchando contra varios franceses.

Este asunto y el anterior están reproducidos en la colección de láminas intitulada *Los desastres de la guerra*.—Pertenecen á la galería del Sermo. Sr. Infante D. Sebastián de Borbón y Braganza.

V.—Un aquelarre de brujas.

Alto, 1,45; ancho, 4,39.

VI.—La romería de San Isidro.

Alto, 1,42; ancho, 4,42.

Un grupo de curiosos que rodean á un mendigo que toca la guitarra y canta. En el fondo algunas parejas.

VII.—Dos hombres riñendo.

Alto, 1,28; ancho, 2,65.

VIII.—Peregrinación á la Fuente milagrosa.

Alto, 1,28; ancho, 2,65.

Por un paisaje de rocas y vestido de pinos desfila una muchedumbre de frailes y mujeres.

Reproducido sin carácter, grabado en madera por *Maurand* en la obra de Iriarte, el cual llama á esta pintura *Promenade de l'Inquisition*.

IX.—Fusilamientos.

Alto, 1,24; ancho, 2,66.

X.—Las Parcas.

Alto, 1,22; ancho, 2,52.

Cuatro brujas por los aires.

XI.—Manola.

Alto, 1,48; ancho, 1,33.

Una joven en pie vestida con aquel típico traje y caída la mantilla por el rostro.

Dice Iriarte que pasa por el retrato de una querida de Goya llamada *Leocadia*.

XII.—Saturno devorando á sus hijos.

Alto, 1,48; ancho, 0,85.

Mal reproducido en madera por Maurand en la obra citada de Iriarte.

XIII.—Cabeza de un perro.

Alto, 1,35; ancho, 0,82.

XIV.—Judit.

Alto, 1,47; Ancho, 0,85.

En una de sus manos tiene un cuchillo, y en otra la cabeza de Olofernes. Una vieja de la que sólo se ve el perfil, contempla la heroína.

XV.—Dos frailes.

Alto, 1,46; ancho, 0,68.

XVI. –Reunión de lectores.

Alto, 1,29; ancho, 0,68.

Varias figuras apíñanse y se afanan por leer un papel que entre sus manos tiene una de ellas.

Grabado por Maurand en madera, en el libro *Goya, sa vie, ses œuvres*, etc.

XVII.—Tres figuras (capricho).

Alto, 1,25; ancho, 0,69.

XVIII.—Una vieja con una cuchara en la mano derecha y otra figura contemplándola.

Alto, 0,52; ancho, 0,86.

Las catorce pinturas que preceden constituían el decorado de las paredes interiores de los pisos bajo y principal de la casa que Goya poseía en las orillas del Manzanares.—Son pinturas murales al óleo, y malamente llamadas frescos por algunos.

En 1873 adquirió la quinta de Goya el Barón Emile d'Erlanger, de París; y el dueño anterior, ocupado tan sólo en hacer producir rendimientos pecuniarios á la finca, había condenado á tal abandono la casa en que existían las joyas pictóricas del

ilustre aragonés, que el arquitecto encargado por el nuevo poseedor de salvar las pinturas, declaró que, por el estado de la fábrica, el único remedio para obtener el apetecido éxito era sacarlas echando abajo la casa. Así se hizo, trasladando las pinturas á lienzo por las habilísimas manos del conservador del Museo de Madrid, D. Salvador Martínez Cubells; y si bien el edificio todavía subsiste, el estado es completamente ruinoso.

El trabajo costó al Barón d'Erlanger unos ocho mil quinientos duros.

Todas lás pinturas fueron expuestas en el Palacio del Trocadero, en la Exposición de París en 1878, y después donadas por su dueño á la Pinacoteca del Prado, donde están expuestas en la rotonda de la entrada.—Constituyen los núms. 529 al 542, ambos inclusive, del inventario.

D. Federico de Madrazo, en el oficio dirigido al Excelentísimo Sr. D. Francisco Fernández de Navarrete, Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza (á quien me complazco en dar públicas y cariñosas gracias por el concurso que me ha prestado para la formación de este Catálogo), remitiéndole las notas de dichas obras, se expresa acerca de su mérito de esta suerte:

«.... hasta la fecha no se ha hecho estudio detenido de estas pinturas de Goya, que si bien decoraban las paredes de la quinta que el ilustre pintor poseyó en la margen derecha del Manzanares, no pueden, en mi concepto, calificarse de pinturas murales propiamente dichas, porque ni su ejecución ni la impresión general de ellas responden á la idea de la pintura mural decorativa. Descúbrese en ellas destellos del genio, y también gran originalidad característica del célebre pintor aragonés...»

La reproducción de estas pinturas al agua fuerte, fué el último trabajo en que se ocupó el malogrado pintor Eduardo Jimeno.

XIX.—Toros en la dehesa.

Alto, 1,60; ancho, 2,81.—Lienzo.

Al pie de una montaña se ve el ganado vacuno rodeado por los jinetes armados de sus picas. La gente que ha ido

á ver los toros está sobre un pequeño muro.—El fondo de la composición está ejecutado de una manera delicadísima y las montañas de la lontananza parecen bañadas de luz.

XX.—El columpio.

Alto, 1,60; ancho, 0,98.—Lienzo.

Una joven sentada en el columpio. Un personaje la empuja: otro, de espalda al espectador, levanta los brazos en actitud de recibirla y darla impulso en sentido contrario. Un tercero, al pie de un arbol. A la izquierda: dos gitanas cantando al son de la guitarra.

XXI.—La cucaña.

Alto, 1,60; ancho, 0,98.—Lienzo.

Dos niños trepan por el mastil perpendicular.

XXII.—Fracaso de una expedición campestre.

Alto, 1,60; ancho, 0,98.—Lienzo.

Una dama acaba de caer del asno que la conduce; un clérigo le da á oler un frasco de sales. Las gentes y animales que completan la composición, trastornados en uno y otro lado. Fondo: abrupto paisaje sembrado de pinos.

XXIII.—Bandoleros.

Alto, 1,60; ancho, 1,27.—Lienzo.

Una cuadrilla de ladrones da el alto á un coche de viajeros. Estos se resisten: uno está bañado en sangre, otro lucha furiosamente contra un foragido que tiene levantado el puñal sobre su contrario. El cochero muerto. Otro personaje y una señora arrodillados demandan misericordia; y

el capitán de la cuadrilla aparece en actitud de imponer crueles condiciones.

XXIV.—Construcción de una iglesia.

Alto, 1,60; ancho, 1,35.—Lienzo.

En el fondo se ve la fábrica religiosa. Un carretón tirado por dos bueyes, conduce una enorme piedra; y en primer término dos hombres llevan en unas parihuelas un obrero herido ó muerto.

XXV.—Una procesión.

Los siete lienzos que preceden los pintó Goya, para la *Alameda del Duque de Osuna*, en 1787. Los lienzos se colocaron encima de los mismos muros del salón de la Condesa de Benavente.

XXVI.—La romería de San Isidro.

Alto, 0,90; ancho, 0,42.

Miles de personajes á pie, á caballo ó en coche, se ven moverse por la pradera del Santo, el día de la fiesta. Unos beben, ó meriendan sentados sobre el césped, otros hablan y gesticulan. Las mantillas lucen en las gentiles cabezas de las manolas, ó damas aristocráticas, y los hombres visten el traje corto ó la casaca bordada. El humildísimo Manzanares cruza la composición, y en el fondo se destaca la silueta de Madrid.

Este preciosísimo lienzo recuerda, al decir de un distinguido crítico de arte, las ingeniosas composiciones de Moreau, el joven. Desde luego afirmo que la finura y delicadeza que Wateau poseía, mejoradas por la espontaneidad y brío peculiares de Goya, brillan, ante todo, en este cuadro.—Grabado en madera por Lintón para la obra *Goya, sa vie, ses œuvres*, etc.

XXVII.—La salida de San Isidro.

Alto, 0,42; ancho, 0,40.—Lienzo.

La iglesia con sus torres y cúpulas en el fondo. En primer término, algunas gentes sentadas en la hierba, y algunas manolas echándose aire con el abanico. Más lejos una multitud de hombres con sombrero alto.

XXVIII.—Un baile á orillas del Manzanares.

Alto, 0,42; ancho, 0,40.—Lienzo.

La fiesta ha sido representada por el autor, á la caída de la tarde. La puesta del sol es de un efecto sumamente agradable; el tono de los lejos y de las nubes no es fácil imitarlo.

Es el asunto del tapiz número I de la colección que pintó Goya.

XXIX.—La merienda.

Alto, 0,40; ancho, 0,26.

A la sombra de una tupida enramada, sentados sobre el césped, varios majos y majas se hallan merendando. El mantel sobre la hierba, la cesta de la comida en primer término, las botellas y platos por doquiera. Un hombre echado boca abajo parece dormir. La figura principal simula que brinda el vaso de vino que sostiene en la diestra.

Grabado en madera por Rœvens.—Asunto repetido en las tapicerías.

XXX.—Una mujer y dos niños junto á una fuente.

Alto, 0,32; ancho, 0,14.

XXXI.—El borracho.

Alto, 0,32; ancho, 0,14.

Condúcenlo dos hombres, que se ríen del estado de aquél.

XXXII á XXXVII.—Caprichos.

Estos seis lienzos, cuyo alto es de 0,42 y 0,30 su ancho, tienen por asuntos las fantásticas y extravagantes formas ideales que la imaginación del pintor aragonés concebía frecuentemente.

XXXVIII.—El invierno.

Alto 0,32; ancho 0,34.—Lienzo

Dos arrieros envueltos en sus mantas atraviesan un paisaje cubierto de nieve; en pos de ellos van dos asnos cargados, uno de los cuales conduce un cerdo muerto.

XXXIX.—El verano.

Alto, 0,34; ancho, 0,76.—Lienzo.

Los trabajadores descansan de sus tareas. Unos comen, otros beben, algunos acarician á sus hijos, y los caballos toman también parte en este reposo. A la derecha montones de trigo; á la izquierda, en el fondo, la silueta del pueblo.

XL.—La primavera.

Alto, 0,32; ancho, 0,22.—Lienzo.

Una joven conduce de la mano una niña. Ambas llevan en sus manos flores, una mujer les ofrece un ramo; y un hombre, con el dedo en los labios como recomendando el silencio, les brinda un conejo. Fondo azulado y cielo rosa.

Estas tres alegorías han sido reproducidas por Goya en cartones que pintó para la fábrica de tapices de Santa Bárbara. (Núms. XXXVI, XXXII y XXXI.)

Los quince lienzos antecedentes fueron pintados para la *Alameda del Duque de Osuna*, 1798, y destinados á la biblioteca de dicha quinta de recreo.

XLI.—El otoño.

Este cuadro falta de la *Alameda* (donde, sin duda, estuvo formando *pendent* con las alegorías de las otras estaciones), desde muchos años á esta parte; pues en 1866 se hallaba de venta en la casa Goupil, de París.

XLII.—Fábrica de pólvora.

Tabla.

Se ven los obreros en pie, en un paisaje con grandes árboles.

XLIII.—Fábrica de balas.

Tabla.

Algunos espectadores miran á los obreros en su tarea. Uno de estos, arrodillado, forma el centro de la composición. Paisaje con efecto de luz.

Ambos lienzos están en la Casa del Príncipe.—Escorial.

XLIV.—Tribunal de la Inquisición.

Alto, 0,45; ancho, 0,72.—Tabla.

Cuatro reos del Santo Oficio condenados á ser quemados vivos, como lo indican las llamas hacia arriba que hay pintadas en sus corozas, escuchan su sentencia en el interior de un convento, lugar de la escena. En el centro, algo á la

izquierda, sentado en el fatal banquillo, el cuerpo inclinado hacia adelante y cruzadas las manos, hállase uno de los acusados, sobre una tarima, y al pie de ella los restantes, oyendo todos el fallo que lee el notario desde su puesto; esto es, á la izquierda del presidente del tribunal, que lo forman algunos dominicos. El estrado álzase junto á un robusto pilar, en el centro del fondo del cuadro; debajo de él hay un escaño en el que están sentados muchos frailes, casi todos de la orden de Predicadores, pues estos fueron siempre los que desempeñaron el papel más importante en los procedimientos del Santo Oficio. A la izquierda del cuadro, y en primer término, permanece sentado en rico sillón de terciopelo carmesí, un personaje con bastón de mando en la mano izquierda, y un *golilla* de pie á sus espaldas. Es el corregidor invitado á presenciar el acto. La muchedumbre ocupa el fondo.

De la colección de la Real Academia de San Fernando. Procedente de la testamentaría de D. Manuel García de la Prada.—Grabado al agua fuerte por Galván.

XLV.—Corrida de toros en un lugar.

Alto, 0,45; ancho, 0,72.—Tabla.

En el centro del cuadro hállase el toro en actitud de acometer á un caballo, cuyo jinete le espera con la pica. A la derecha de éste un torero dispuesto á su defensa y detrás otros dos; en segundo término otro picador y varios lidiadores. La muchedumbre agrupada alrededor de la valla que rodea la fiera y los diestros. A lo lejos las casas del pueblo.

Legado por el Sr. García de la Prada á la Real Academia de San Fernando, en cuya colección figura desde el 22 de Diciembre de 1839.—Grabado al agua fuerte por D. José María Galván.

XLVI.—El entierro de la sardina.

Alto, 0,82; ancho, 0,60.—Tabla.

Una multitud ebria y desenfrenada baila, se golpea y ríe. Es una parada de la estrafalaria procesión del entierro de la sardina. El estandarte del Carnaval, simbolizado por una fisonomía riendo grotescamente, domina toda la muchedumbre. Fondo: paisaje.

Colección de la Real Academia de San Fernando. Adquirido por legado del Sr. García de la Prada.—Grabado por Galván.

XLVII.—Los disciplinantes.

Alto, 0,54; ancho, 0,80.—Tabla.

Representa el cuadro una de las procesiones prohibidas desde los tiempos de Carlos III por su Real Cédula de 20 de Febrero de 1777. Abren la marcha dos estandartes, una cruz, varios faroles y una imagen, todo lo cual llena el último término de la derecha; continúan buena porción de devotos, unos cargados de cruces, otros vestidos de negro con sendas chías que les ocultan la cabeza y rostro, tocando la trompeta; y en el centro, en primer término, cinco disciplinantes desnudos de pies y de medio cuerpo para arriba, cubiertas las piernas y la cabeza por túnicas y chías blancas, algunos de ellos en actitud de azotarse las espaldas ó conversando. Vienen detrás conducidos en andas por devotos y clero, la Virgen de la Soledad, Jesús en el monte Olivete, y por último, la imagen de Cristo en la Cruz. En medio de los que van en procesión vense los prebostes ó hermanos mayores de la cofradía. A un lado y otro de la procesión multitud de gentes.

Colección de la Real Academia de San Fernando. Procedente del legado de D. Manuel García de la Prada.—Grabado por J. M. Galván.

XLVIII.—Una casa de locos.

Alto. 0,45; ancho, 0,72.—Tabla.

Bajo pesadas bóvedas de piedra hállanse varios alienados. En el centro, uno completamente desnudo, vuelto de espalda, ligeramente perfilado á la derecha, cubierta su cabeza por un viejo sombrero, está con los brazos extendidos, en actitud de perorar. En primer término, sentado en el suelo, casi desnudo, se ajusta otro á las sienes dos astas de toro. A su lado izquierdo varios locos besan el suelo ó permanecen arrodillados, cual si estuvieran poseídos de extraño misticismo. Tras de éstos, rinden otros como vasallaje á un pobre demente que, con un palo apoyado en el pecho con su mano izquierda, y la cabeza adornada con plumas de pavo, cree por lo menos ser el soberano de la tierra. En el extremo opuesto, sentado sobre el pavimento frente al espectador, un desdichado, cubiertas las piernas y la cintura por un paño, con ridícula mitra en las sienes y escapulario al pecho, ocúpase en echar bendiciones.

Regalo hecho á la Real Academia de San Fernando por D. Manuel García de la Prada.—Grabado por J. M. Galván, al agua fuerte.

XLIX.—La maja echada vestida.

Alto, 0,98; ancho, 1,90.—Lienzo.

Una joven de hermoso rostro, pero de belleza provocativa y lasciva, cual lo demuestran sus rasgados ojos brillantes, humedecidos de voluptuoso deseo y sus ardientes labios sensuales, está recostada sobre una otomana ó sofá verde, cubierto en la parte en que descansa la figura por una especie de finísima sábana; apoya sobre dos almohadones grises el cuerpo y la cabeza, detrás de la cual se cruzan sus

manos. Cubre su turgente seno, su talle, sus caderas, su vientre y todas sus formas hasta la garganta de los pies, un ligero vestido que se adhiere á todas las líneas escultu-rales de su cuerpo. Lleva una diminuta chaqueta torera amarilla, cuyo es el color también de los breves escarpines; y ciñe su cintura una faja rosada.

Pintó Goya este magnífico cuadro—según noticias fidedignas, —al aire libre, en el bosque del Prado.

Mucho se ha hablado acerca de cuál hubiese podido ser el modelo que sirvió á Goya para esta obra.

Quienes, han visto en ella el retrato de una aristocrática dama que distinguió al artista aragonés, hasta el punto de concederle un lugar muy preferente en su amistad, y su absoluta confianza; quienes, el de otra dama de la más elevada alcurnia, á la que en diversas ocasiones, así como á la anterior también, había retratado el pincel de Goya. Lo que tengo por averiguado es que *la gentil perezosa* que sirve de asunto al cuadro, no debió ser sino una de tantas *mondaines* de la época, á pesar de haber hallado D. Manuel Godoy parecido en la retratada con alguna señora de cuyo decoro considerábase guardador.

Por esto sin duda, procuró adquirir el lienzo y lo condenó á perpetua reclusión. Mas una vez que le fueron secuestrados sus bienes, pasó la obra con otras muchas á la casa *almacén de cristales*, de donde, hecho el inventario por una comisión de individuos de la Real Academia de San Fernando, fué en 1813 á poder de este respetable Instituto.—Ha sido grabada por M. Moller, en madera, para la obra de Charles Iriarte: *Goya, sa vie, ses œuvres*, y por Franch para los *cuadros selectos* que publica la Academia de Bellas Artes. También por E. Lemus, en *El grabador al agua fuerte*: colección de obras originales y copias de las selectas de autores españoles grabadas y publicadas por una sociedad de artistas.—Vol. III.—1876.—Núm. 14.

L.—La maja desnuda.

Alto, 0,98; ancho, 1,90.—Lienzo.

Colección de la Real Academia de San Fernando.

LI.—El exorcizado.

Alto, 0,48; ancho, 0,60.—Lienzo.

Está el poseso, como dando fuertes gritos, sentado en el suelo y rodeado de gente: una mujer y un hombre cógenle por el brazo, mientras un preste, revestido de sobrepelliz y con el libro de los conjuros en la mano, le rocía con el hisopo.

Núm. 2.166 del catálogo del Museo del Prado. Procedente del de la Trinidad, de donde se sacó por el Real decreto de 22 de Marzo de 1872. Comprado por el Gobierno á D. Román Garreta, á consulta de la Academia de San Fernando.

LII.—El tiempo, la historia y la verdad.

Alto, 0,50; ancho, 0,30.—Lienzo.

Una mujer desnuda, que representa la Verdad, está, en el centro del cuadro, en pie, con los brazos extendidos; tiene su mano izquierda sostenida por la de un hombre que, dotado de colosales alas, lleva en su otra mano el simbólico reloj de arena. Rodéanles multitud de buhos y pájaros fantásticos arrastrados por el ábrego que parece que les azota. Simboliza la Historia otra mujer desnuda que, sentada en primer término sobre una piedra, casi de espalda, pero con la cabeza vuelta hacia el espectador, descansa sus brazos sobre las rodillas y sostiene un libro abierto.

Fué regalado este boceto por su autor á D. Juan Carnicero, bibliotecario de S. M. Pertenece hoy á D. Alejandro de Coupigny.—Ha sido grabado por D. Juan J. Martínez de Espinosa, en el *Grabador al agua fuerte.*—Tomo II.--Madrid, 1885.—Número 21.

LIII.—Apoteosis de la música.

Alto, 3,00; ancho, 2,95.—Lienzo.

LIV.—España escribiendo su historia.

Alto, 3,05; ancho, 2,40.—Lienzo.

Este lienzo y el anterior están muy restaurados. Pertenecían á M. Sahw, cónsul de Austria en Cádiz.

LV.—Un picador de toros á caballo.

Alto, 0,56; ancho, 0,47.—Lienzo.

Cabalga, al galope, sobre un caballo castaño, mirando á la izquierda. Viste traje de terciopelo granate oscuro calza botín vaquero, cubre su cabeza negra montera, y lleva en la mano derecha la pica. Fondo: país sin vegetación.

Núm. 733 del catálogo del Museo del Prado, escrito por D. P. de Madrazo.—(Madrid 1872-78.)—Estudio acabado de una de las figuras que entran en el cuadro de los *Toros en la Tablada*, existente en la *Alameda* del Duque de Osuna.

LVI.—Pelotón de soldados, al parecer franceses, disparando sobre el pueblo.

Alto, 0,32; ancho, 0,57.—Lienzo.

LVII.—Gente encarcelada pereciendo de hambre y de enfermedades.

Igual medida que el anterior.

LVIII.—Grupo del pueblo español refugiado en una cueva.

Igual medida.

LIX.—Cinco figuras conversando y leyendo á la luz de un farol.

Alto, 0,41; ancho, 0,32.—Lienzo.

LX.—Un hombre asesinando á una mujer en una cueva.

Igual medida que el anterior.

LXI.—Un fraile en pie confesando á una mujer.

Igual medida.

LXII.—Varios foragidos desnudando á dos mujeres en una cueva.

Igual medida.

LXIII.—Varios ladrones amenazan á unos viajeros.

Igual medida.

LXIV.—Una señora y un caballero, con trajes del tiempo de Goya, parecen conversar.

Igual medida.

Es tradición que el caballero es el pintor mismo haciendo una declaración amorosa á la Duquesa de Alba, que es la señora.

Los nueve lienzos precedentes son propiedad del Sr. Marqués de la Romana.

LXV á LXLV.—Caprichcs y asuntos fantásticos.

Esta colección de 21 cuadros pertenece al Sr. D. León Daguerre Dospital. Madrid.

LXLVI.—Una mascarada de muchachos.

Alto, 0,31; ancho, 0,20.—Lienzo.

Propiedad de D. Patricio Lozano. Madrid.

LXLVII.—Promulgación de la orden de expulsión de los Jesuitas.

LXLVIII.—Ejecución de dicha orden.

Ambos cuadros citados por Iriarte como de Mr. de Villars, son, según su juicio, dos enérgicos bocetos de un admirable tono.

LXLIX.—Un matrimonio ridículo.

Un viejo grotesco y una linda niña reciben la nupcial bendición.

Asunto de los *Caprichos*.
Propiedad de Mr. Paul de Saint-Víctor. París.

C.—Un perro rabioso.

Alto, 0,7c; ancho, 0,60.

Un perro blanco, atado con una fuerte cadena, lucha furioso por romperla.

De Mr. Carvalhido. París.

CI.—Corrida de toros.

Alto, 0,40; ancho, 0,30.—Cobre.

Representa un agitado y sangriento episodio. Un picador gravemente herido en la plaza de Sevilla, á juzgar por la arquitectura del edificio.

CII.—Toros en la dehesa.

Se ven los toros en una hondonada. Picadores á caballo y otros jinetes uniformados; coches y la muchedumbre apiñada sobre una altura, completan la composición.

Estos dos cobres, de verdadero mérito y animación, pertenecieron á Ceán Bermúdez, y hoy son del célebre crítico parisién, Mr. Paul Lefort.

CIII.—El mesón del Gallo.

Alto, 0, 0,65; ancho, 0,40.—Lienzo.

Es el mismo asunto que describiremos en el original del tapiz núm. III, sin más diferencia que en aquél se lee en la casa: *Venta nueva*, y en este el título copiado arriba.

Grabado en madera por Maurel en la obra *Goya, sa vie*, etc., por Iriarte, á quien pertenece el lienzo.

CIV. —El huracán.

Sorprendida por una lluvia torrencial una multitud de gentes, que caminan á través de los campos, hacen alto cerca de una ciudad, cuyas murallas ocupan el lado derecho del cuadro.

CV.—Lucha entre bandidos y soldados.

CVI.—Un pueblo incendiado.

Huyen tumultuosamente de las llamas los habitantes, y en primer término se ve conducida en brazos de dos hombres una mujer desvanecida ó casi asfixiada.

Es el asunto de la lámina 41 de *Los desastres de la guerra*:—*Escapan entre las llamas.*

CVII.—Un baile popular.

Varios grupos de gentes de diversas edades, y parejas que bailan. Situada la escena al lado de una ruinosa puerta de ciudad.

Los cuadros precedentes fueron ejecutados por Goya en los últimos años de su vida. Formaron parte de la *Colección Eustaquio López*, dispersa por la venta de 25 de Mayo de 1866, y adquirió dichas *abocetadas* obras el Sr. Ferrándiz.

CVIII.—Dos personajes fantásticos y extravagantes.

Medio cuerpo.

Procede de la galería española del Louvre.—Pertenece á Mr. Comartin, París.—Iriarte llama á este cuadro, no sé con qué fundamento, *El lazarillo de Tormes*.

CIX.—Capricho.

Alto, 0,12; ancho, 0,10.

CX.—Interior de una iglesia.

Alto, 0,50; ancho, 0,40.

Las gentes están arrodilladas ante un gran retablo. En un banco se ven mendigos y mujeres. Un rayo de luz que entra por lo alto ilumina el fondo.

De Mr. G. Arosa.—París.

CXI.—Capricho.

De Mr. Jean Gigoux.—París.

CXII.—La siesta.

Alto, 0,30; ancho, 0,40.—Lienzo.

Dos parejas de majos y majas echados sobre la hierba, después de haber almorzado. Fondo: montañas azuladas.

Perteneció al Marqués de Valori, París; y luego pasó á manos de un ministro español acreditado en la corte de Bruselas.

CXIII.—Una parca.

Alto, 0,87; ancho, 0,65.—Lienzo.

Una vieja, de disforme aspecto, y con el pecho mal cubierto por el corpiño, está sentada hilando. Tiene á su derecha arrodillada otra no menos horrible compañera, y enfrente una tercera con una escoba en la mano. Ambas, al parecer, arrodilladas.

Es el mismo asunto de la estampa 44 de los *Caprichos*: *Hilan delgado*. Pertenece al Museo de Burdeos, que lo adquirió en 1860. Núm. 56 (con el título que va copiado), del «Catalogue des tableaux, scultures, gravures, dessins, exposées dans les galeries du Musée de Bordeaux.» Par Emille Vallet.—Bordeaux, 1881.

CXIV.—Capricho.

Es una variante del grabado 44 de la colección de los *Caprichos*, igual á la que existe en el Museo de Burdeos.

Pertenece á Mr. Brown.—Burdeos.

CXV.—Capricho.

Es una reproducción de la lámina 55, *Hasta la muerte*, de los *Caprichos*.

Pertenece á Mr. Lacour.—Burdeos.

CXVI.—Foragidos que detienen un coche.

Pertenece al Sr. D. C. de Balmaseda.—Burdeos.

CXVII.—Los volatineros.

Es una compañía de cómicos de la legua, entre cuyos sujetos adivínase una punzante alusión á María-Luisa y Godoy.

CXVIII.—Un incendio.

Una muchedumbre huyendo de las llamas.

CXIX.—Escena de bandolerismo.

Unos bandoleros asaltan un coche.

CXX.—Escena de bandolerismo.

Pertenecen los cuatro anteriores cuadros al Sr. Marqués de Castro-Serna, por herencia de su hermano el Sr. Conde de Adanero.—Posee también dicho señor algunos retratos apócrifos de Goya, de D. Carlos IV y María-Luisa.

CXXI.—La merienda.

Un grupo de gentes, vestidas á la usanza de fines del siglo pasado, almuerzan sentadas sobre la hierba. Un pobre les pide limosna.—Asunto del tapiz núm. 1.

CXXII.—El baile.

Es el mismo asunto que se describirá en el núm. 2 de los Tapices.

Ambos cuadritos (pues son de pequeñas dimensiones), distínguense por un colorido muy vivo, y porque los grupos tienen gran animación. Pertenecen á los herederos del Sr. Marqués de la Torrecilla.—Madrid.—Iriarte indica también como propiedad de este mismo señor, *Unas viejas mirándose á un espejo*, si bien lo considera apócrifo.

CXXIII.—La cucaña.

Este objeto de divertimiento popular se ve en el primer término; más lejos las casas de un pueblecillo asentado sobre una roca, y, en lontananza, azuladas montañas.

El cuadro es de una entonación muy agradable; y el pincel revélase rápido y ligero en la ejecución. Perteneció al Marqués de Selva Alegre, de Madrid, procedente de la galería del Príncipe de Kaunitz.

CXXIV.—Misa de parida.

La madre, con el recién nacido en sus brazos, está arrodillada delante del altar. El sacerdote, vuelto de espalda, dice la misa. Muchas gentes arrodilladas completan la composición.

Magnífico boceto—dice un crítico, —y lienzo importantísimo entre los que pintó Goya.—Un cuadrito más pequeño, en el que se desenvuelve el mismo asunto, lo poseía el poco há fallecido Marqués de la Torrecilla.

CXXV.—El globo aerostático.

El globo asciende por los aires, entre tanto que algunos jinetes y gente de á pie contemplan su carrera.

Gran boceto. La gamma del cuadro es azulada.

CXXVI.—Capricho.

Tres aerostáticos ascienden por la atmósfera, suspendiendo un asno, un toro y un elefante, cada uno de aquellos respectivamente.

Estos tres cuadros los adquirió D. Federico de Madrazo, del hijo de Goya, D. Javier.

CXXVII.—Un grupo caprichoso de cabezas.

Alto, 1,00; ancho, 0,60.

Este cuadro y el siguiente son propiedad del Sermo. Sr. Infante Duque de Montpensier, y se conservan en su Real Palacio de San Telmo, de Sevilla.

CXXVIII.—Manolas asomadas á un balcón.

Alto, 1,60; ancho, 1,07.—Lienzo.

Detrás de ellas se ven dos embozados.

Propiedad del Sermo. Sr. Duque de Montpensier, palacio de San Telmo.—Sevilla.

Otro original del pincel de Goya se encuentra en la galería del Srmo. Sr. Infante D. Sebastián.—El Marqués de Salamanca poseía una reproducción, pero apócrifa.

Ha sido grabado al agua fuerte por M. L. Flameng para la *Gazette de Beaux Arts*, 1.° Febrero 1876; y en madera por Verdeil para la obra *Goya, sa vie, ses œuvres*, etc.

CXXIX.—Cabeza de una monja.

Alto, 0,40; ancho, 0,32.

CXXX.—Cabeza de un viejo.

Alto, 0,42; ancho, 0,31.

Este cuadro y el anterior son de la colección del Srmo. Sr. Infante D. Sebastian de Borbón y Brauganza.—Núms. 575 y 577 del *Catalogue abrége des tableaux exposes dans les salons de l' ancien asile de Pau, appartenant aux heritiers de feu Mgr. l'Infant...* Pau, 1876.

CXXXI.—El caballo del General Palafox.

CXXXII.—El caballo del Duque Wellington.

CXXXIII.—Una Venus.

Era propiedad del Príncipe de la Paz.

No recuerdo con certidumbre dónde tomé estas tres noticias, aunque tengo una reminiscencia de que proceden de D. V. Carderera.

CXXXIV.—Una joven con una rosa en la mano.

Dudo que el presente cuadro pueda ser retrato de ninguna mujer.—Se le ha llamado el *retrato de Carlota Corday*.—Pero el traje que viste la figura representada, de mero capricho, aconseja que se incluya la obra en esta sección.

Iriarte dice que el Patriarca de las Indias la poseía. Ossorio y Bernard la cita como de propiedad del Marqués de Selva-Alegre.

CXXXV.—Una junta de los cinco gremios mayores.

Perteneció á D. Angel María Terradillos. Madrid.

CXXXVI.—Una feria.

Poseyó la obra el Sr. D. Juan Pérez Calvo. Madrid.

CXXXVII.—Asunto desconocido.

Alto, 0,45; ancho, 0,30.—Lienzo.

Un Obispo vestido de pontifical asciende por los aires bruscamente, en tanto que un grupo de gente permanece en tierra.—Boceto.

Propiedad de D. F. Zapater. Zaragoza.

CXXXVIII.—Asunto desconocido.

Alto, 0,31; ancho, 0,21.—Lienzo.

La composición, ligeramente bosquejada, quiere recordar la *Santa Isabel de Hungría, curando á los tiñosos*, de Murillo.

De la misma propiedad que el anterior.

CXXXIX.—Asunto desconocido.

Alto, 0,31; ancho, 0,21.—Lienzo.—Compañero del anterior.

Un Monarca, al parecer, en una prisión, acompañado de otros personajes. Ni por la indumentaria, ni por el carácter de la composición, es fácil averiguar cuál es el asunto que Goya intentó tratar.

Propiedad de D. F. Zapater. Zaragoza.



IV

PINTURAS DECORATIVAS

No son las tres pinturas que á continuación enumero (las cuales se encuentran en el ministerio de Marina, antiguo palacio de D. Manuel Godoy, Príncipe de la Paz), todas las decorativas que llevó á cabo D. Francisco Goya. Sí son únicas del pincel del Velázquez, de Fuendetodos, que hay en dicho edificio; pero en otros más deben existir revelaciones del gran artista, siquier sea en vestigios.—Quiero recordar que el Marqués de Viana tiene en su palacio de Madrid un techo pintado por el insigne aragonés. Y Carlos Iriarte dice que en la casa del Conde de la Puebla y en el Palacio Real se encuentra algún techo y algunas figuras de adorno encima de las puertas, trazadas por la brillante paleta del pintor de Carlos IV.

Respecto de las pinturas al oleo que decoraban la *Quinta del Sordo*, véase el núm. XVIII de la sección precedente.

I.—Alegoría de la Agricultura.

Representada por una mujer que sostiene con su brazo izquierdo un haz de mieses, que acaba de cortar con la pequeña hoz que lleva en su mano derecha. Otra mujer le ofrece un cesto lleno de flores y frutas.—Fondo: paisaje de árboles y montañas.

Grabado por Dumont, en madera para la obra de Iriarte: *Goya, sa vie, ses œuvres*, etc.

II.—Alegoría de la Industria.

Una hermosa mujer, cuyos cabellos caen sobre sus hombros, y cuyas vestiduras están graciosamente plegadas, se ve sentada frente al espectador y á una rueca, de la cual hace mover la rueda mayor con su mano derecha. Detrás una segunda mujer en igual faena. Más lejos se ven muchas otras mujeres.

Grabado por Dumont para la obra: *Goya, sa vie*, etc.

III.—Alegoría del Estudio.

Un hombre envuelto en una gran bata y con un turbante á la cabeza, sentado delante de una mesa, sobre la que hay una porción de papeles, en uno de los cuales está escribiendo. Frente á él y de espalda al espectador, otra figura sentada en una banqueta, y en actitud de estudiar. En primer término una cigüeña. A lo lejos dos mujeres registrando manuscritos.

Reproducido en madera por Mr. Dumont.



V

TAPICES

I.—La merienda á orillas del Manzanares [1].

Alto, 2,72; ancho, 2,95.

Cinco mozos del pueblo, en traje de majos, sentados sobre sus capas y con la antigua espada española de gavilanes y taza al cinto, forman corro en torno de la merienda colocada en el suelo encima de un mantel; fuman, beben y galantean á una naranjera que pasa cerca de ellos, á quien el más próximo ofrece un vaso de vino. Un grupo de figuras en segundo término, y, en último, un montecillo coronado por una casa, y cuya falda baña el humilde río.

«Fué empezado este lienzo para ejemplar de paño de tapiz, »con destino al comedor de los Príncipes de Asturias en el Real »Palacio del Pardo, inmediatamente después de haber sido Goya »encargado de pintar para la fábrica de Santa Bárbara; y lo aca»bó y entregó en 30 de Octubre de 1776. Tasado por los pinto-

(1) Los párrafos de esta sección que van entre comillas, corresponden al malogrado Cruzada Villaamil.

»res de cámara Bayeu y Maella en la cantidad de 7.000 reales »vellón, se le abonaron por Real orden del 21 de Diciembre del »mismo año.—Ha sido restaurado por D. Nicolás Argandoña.»

«El tapiz se tejió de estofa fina, en telar de alto lizo, en el año »1777, siendo director de de la fábrica Santa Bárbara D. Cornelio Vandergoten y hermanos. Mide el paño 20 y media anas fla»mencas cuadradas, que á razón de 570 reales una, precio á que »debía abonarse por la casa del Rey al citado director, según »contrato estipulado en el año 1744, importó 11.685 reales. Te»jiéronse, además, y de igual manera, otros dos paños de este »ejemplar, uno en el año de 1786 y el otro en el de 1795.—Se »conserva un sólo tapiz en el Palacio del Pardo. Otro ejemplar »fué regalado, por S. M. D.ª Isabel II, al Rey Leopoldo de Bélgica.»

II.—El baile de San Antonio de la Florida.

Alto, 2,72; ancho, 2,95.

En la ribera del Manzanares dos majos y dos majas bailan acompañados del son de una vihuela y una bandurria, que tocan un hombre y un chicuelo respectivamente, en tanto que otro muchacho marca el compás dando palmadas. Alrededor algunas gentes viendo el baile. En último término varias figuras destácanse sobre el fondo que representa la orilla del río por bajo de la ermita, con las tapias de la Casa de Campo, *vis-a vis*, y á la izquieda la obra de San Francisco el Grande.

«Fué pintado este ejemplar de tapiz para el comedor del »Real Palacio del Pardo, desde el 30 de Octubre de 1776 á 3 «de Marzo de 1777, en cuya fecha lo entregó Goya en la fábri»ca, donde fué tasado por los mencionados pintores de cámara »en 8.000 reales vellón que se le abonaron por Real orden de »23 de Abril del mismo año.»

«El tapiz se tejió de estofa fina, en telar de alto lizo, en el año »de 1778, bajo la dirrección de D. Cornelio Vandergoten, y

»mide 25 y media anas cuadradas, que á razón de 570 reales »una, tuvo de coste 14.835 reales. Se tejieron otros tres ejempla»res; uno en 1786 y otro en 1801; éste por el oficial D. Francis»co Alonso, español, y el tercero en 1832. Este último lo regaló »la Reina D.ª Isabel II á Leopoldo de Bélgica. Se [conservan »dos ejemplares, uno en el Escorial, el otro en el Pardo.»

III.—La riña en la Venta Nueva.

Alto, 2,75; ancho, 4,14.

A consecuencia del juego de naipes, un murciano, cuatro arrieros, dos mozos y un calesero, traban reñida pelea delante de la Venta Nueva. El murciano agarra por la garganta á uno de los arrieros y á otro de una oreja; y pugna por separarlo uno de los quimeristas, cuyos huesos peligran bajo la amenaza de una rama de árbol, que tiene en alto otro de los madrileños. Cerca de ellos, luchan con saña dos caídos en tierra, mordiendo el de encima en un brazo á su contendiente. El calesero, cuya calesa permanece desenganchada á la izquierda en el fondo, enfrente de la venta, intenta arrojar una piedra al grupo, á la vez que un jinete, pistola en mano, se apea de su caballo y el ventero recoge de la mesa el dinero del juego y su mujer pide auxilio, acudiendo á sus voces varias gentes.

«Se pintó este cuadro para el mencionado comedor del Par»do, desde el día 3 de Marzo de 1777 al 12 de Agosto del »mismo año, y fué tasado con los otros tres lienzos singuientes, »por los indicados pintores, en 17.000 reales vellón, que se abo»naron al artista por R. O. de 3 de Octubre del mismo.»

«El tapiz de este cuadro se tejió de estofa fina, en telar de »alto lizo, en 1779, por el indicado maestro. Mide 32 y media »anas cuadradas, que á 570 reales una, importó 18.525 reales. »Se tejió otró ejemplar por D. Manuel Belinchón, oficial español »en 1801. Se conservan dos ejemplares en el Palacio del Es»corial.»

IV.—La maja y los embozados.

Alto, 2,75; ancho, 1,90.

Un embozado, cuya cabeza cubre montera granadina y deja ver su capa debajo del brazo izquierdo una muestra de la antigua espada española, camina cerca de una maja, bajo la sombra de una espesa arboleda. Otro embozado, con el embozo hasta las cejas, sombrero de picador y espada, sentado bajo un arbol, atisba las acciones de la gentil pareja. Dos hombres en segundo término y más lejos dos mujeres, parece como que aguardan el desenlace del drama.

«Fué pintado para el comedor del Real Palacio del Pardo, »con el precedente y los dos que siguen, en el mismo tiempo, »precio y condiciones. Ha sido restaurado por D. José Rive»ro.»—Es opinión divulgada, que este cuadro es una alusión á un pasaje de la vida de la Duquesa de Alba en sus amistades con los famosos diestros Costillares y Romero. Debemos advertir que tal creencia está completamente destituída de fundamento, pues cuando Goya ejecutó este modelo para Santa Bárbara no conocía á la Duquesa, la cual, por otra parte, hasta pasados once años después del 77, esto es, ya en el reinado de Carlos IV, no alcanzó la celebridad que le dieron su hermosura, su posición y sus amoríos sobre todo.

«El tapiz de este cuadro, tejido como los anteriores, mide »13 $^{9}/_{16}$ anas cuadradas, que á 570 reales una, asciende á 7.766 »reales 25. Se tejieron otros dos ejemplares más, uno en 1795 y »otro en el año 1800. Se conservan dos ejemplares en el Es»corial.»

V.—El bebedor.

Alto, 1,07; ancho, 1,51.

Un hombre del campo, sentado sobre un ribazo, bebe vino de una *bota* que tiene en las manos. A su lado un

chicuelo comiendo rábanos. A lo lejos un embozado con montera granadina y otras dos figuras.

«Pintado para sobrepuerta del citado comedor, en el mismo »tiempo y condiciones que los dos precedentes y el que sigue. »Ha sido restaurado por D. José Rivero.»

«El tapiz de esta sobrepuerta fué tejido de estofa fina, con las »mismas circunstancias que los anteriores. Mide 3 anas y cuarto »cuadradas, que á 570 reales una, importó 1.852 reales 25 cén»timos. Hay un ejemplar de esta sobrepuerta en el Palacio Real »del Pardo. Se tejió otro ejemplar en el año 1801, por el oficial »de telar de alto lizo D. B. González.»

VI.—El quitasol.

Alto, 1,04: ancho, 1.52.

Una joven sentada en el campo, con un perrito en la falda. A su lado un muchacho en pié le hace sombra con un quitasol.

«Pintada esta sobrepuerta para el citado Palacio, en el mismo »tiempo y condiciones que los tres que anteceden.»

«El tapiz de esta sobrepuerta fué tejido de estofa fina, en »idénticas circunstancias que los anteriores. Mide 4 $^{3}/_{8}$ anas cua»dradas, que á 570 reales una, costó 2.493 reales 75 céntimos. »No se conserva ejemplar de este tapiz. Se tejieron otros dos »ejemplares: uno en 1794, otro en 1800.»

VII.—La cometa.

Alto, 2,69; ancho, 2,85.

En primer término dos hombres sentados, uno de ellos fumando, tirando el otro una rodaja á la cometa que tres jóvenes entretiénense en dar cuerda, porque está flotando en el aire. A más distancia un embozado y una señora conversan, y más lejos varias figuras. Las obras de San Francisco el Grande en el fondo.

«Pintado con los tres siguientes para el citado comedor del »Pardo, desde el día 12 de Agosto de 1777 al 26 de Enero de »1778. Tasados los cuatro lienzos por los dos pintores de Cámara, Bayeu y Maella, en 15.000 reales, que se abonaron á Goya »por R. O. de 26 de Marzo del mismo.»

«El tapiz de este cuadro fué tejido, como los anteriores, en »1779. Mide 19 $^{9}/_{16}$ anas cuadradas, que á 570 reales, importó »11.150. Se tejieron otros dos ejemplares, uno en 1795 y otro »en bajo lizo, por el oficial D. José Avecilla, en el año 1800. Se »conservan dos ejemplares de este tapiz: uno en el Escorial, otro »en el Pardo.»

VIII.—Los jugadores de naipes.

Alto, 2,70; ancho, 1,75.

Bajo las ramas de un arbol, sobre las que se vé colgada y extendida una capa para hacer sombra, sentados en la hierba cuatro mozos juegan á las cartas. Contémplanlos otros tres, uno de los cuales indica á uno de los jugadores los naipes del compañero de al lado.

«Pintado, como el anterior y los dos siguientes, para el come»dor del Palacio del Pardo, desde el día 12 de Agosto de 1777 al »26 de Enero de 1778; tasado y pagado como sus compañeros.»

«El tapiz de este lienzo fué tejido de estofa fina, en 1780 Mi»de 11 $^{1}/_{16}$ anas cuadradas, que á razón de 570 reales una, tuvo »de coste 5.685 reales 62 céntimos. Hay en el Pardo un ejemplar »de este tapiz. Se tejieron tres ejemplares más: uno en 1789, »otro en 1794 y el tercero en 1803, éste, en bajo lizo, por el »maestro D. José Avecilla.»

IX.—Niños inflando una vejiga.

Alto, 1,16; ancho, 1,24.

Dos niños, bien vestidos, diviértense inflando uno de ellos una vejiga, que el otro espera esté bien llena de aire

para atarla. En el fondo del paisaje vense dos hombres y dos mujeres.

«Pintado para sobrepuerta del citado comedor, en el mismo »tiempo y condiciones que los que preceden.»

«El tapiz de esta sobrepuerta fué tejido de estofa fina, en el »mismo tiempo que los dos anteriores. Mide 3 $^{9}/_{16}$ anas cua»dradas, que á 570 reales una, importó su coste 2.030 reales 62 »céntimos. Hay un ejemplar de esta sobrepuerta en el Palacio »del Escorial. Se tejieron otras dos sobrepuertas de este tapiz, »una en 1800 y otra en 1806, ésta por el oficial de alto lizo don »Santiago Amoroso.»

X.—Muchachos cogiendo fruta.

Alto, 1,19; ancho, 1 22.

Un muchacho en pie sobre otro que está á gatas, coge fruta de un árbol que arroja á otros dos que la reciben.

«Pintado para sobrepuerta del citado comedor en el mismo »tiempo y condiciones que los tres anteriores. Restaurado por »D. José Rivero.»

«El tapiz de esta sobrepuerta, tejido como el anterior, mide »3 $^{9}/_{16}$ anas cuadradas, que á razón de 570 reales, importó »2.030 reales 65 céntimos. Hay un ejemplar de esta sobrepuerta »en el Escorial.»

XI.—El ciego jacarero.

Alto, 2,60; ancho, 3,11.

Toca la vihuela y canta, y rodéanle varias gentes, delante de las cuales destácase, en primer término, la figura de un negro vendedor de agua. En último, varios grupos de majos y majas, petimetres, señoras y gente de á caballo.

«Pintado para el dormitorio de los Príncipes en el Real Pala»cio del Pardo, desde el 26 de Enero de 1778, al 27 de Abril

»del mismo. Tasado por los pintores de cámara Bayeu y Maella »en 10.000 reales, y pagados á Goya por Real orden de 1.° de »Julio del mismo. Restaurado por D. N. Argandona.»

«El tapiz de este cuadro fué tejido en alto lizo, y estofa fina, »en la fábrica de Santa Bárbara, bajo la dirección de D. Cornelio Vandergoten, por los años de 1780. Mide 23 $^{3}/_{16}$ anas cua»dradas, que á razón de 570 reales el ana, costó al Rey 13.216 »reales 87 céntimos. Existe un ejemplar en el Pardo. Se tejió »otro en 1801 por D. Diego Belinchón, oficial de alto lizo.»

XII.—La feria de Madrid.

Alto, 2,58: ancho, 2,20.

Es uno de los puestos de la plaza de la Cebada, al que se acerca una señora y trata con el prendero de la compra de una alhaja. Acompañan á aquélla dos caballeros: uno de estos examina la joya con un anteojo. En segundo término, varias gentes mirando los objetos de la prendería.

«Pintado para el dormitorio de los Príncipes en el Pardo, des»de 27 de Abril de 1778 á 5 de Enero del año inmediato. Tasa»do por Bayeu y Maella con los otros cinco lienzos siguientes, »todos seis en 20.000 reales vellón, que cobra Goya en virtud de »Real orden fecha 19 de Febrero de 1779.»

«El tapiz de este cuadro fué tejido en alto lizo y estofa fina, »con las mismas circunstancias que el anterior. Mide 15 $^{5}/_{8}$ »anas cuadradas, y á razón de 570 reales, costó 8.906 reales. »Hay un ejemplar de este tapiz en el Pardo. Se tejieron otros »dos ejemplares, uno el año de 1794 por Diego García, oficial »de bajo lizo, y otro en 1802.»

XIII.—El cacharrero.

Alto, 2,59; ancho, 2,20.

Dos señoras y una mujer anciana sentadas en un puesto de loza, una de las cuales con una taza en la mano, trata de su ajuste con el valenciano dueño de la instalación. En el

lado opuesto, sobre un montón de ruedos felpudos, delante del cual se ve echado un perro perdiguero, sentados de espaldas dos militares en actitud de mirar un coche en el que va al vidrio una señora. Varios edificios sirven de fondo al cuadro.

«Pintado para el mismo sitio en el mismo tiempo y condicio»nes que el anterior y los cuatro siguientes. Ha sido restaurado »por D. José Rivero.»

«El tapiz de este cuadro fué tejido de estofa fina en 1781. Mi»de 14 $^{9}/_{16}$ anas cuadradas, que á 570 reales una, costó 8.300 »reales 62 céntimos. Hay dos ejemplares de este tapiz: uno en »el Pardo, otro en el Escorial. Se tejieron dos ejemplares más, »uno en 1794 por Diego Belinchón, en alto lizo, y el otro »en 1803.»

XIV.—El militar y la señora.

Alto, 2,59; ancho 1,00.

Una señora llevada de la mano por un militar, se detiene á hablar con otras dos que, acompañadas de un caballero, pasan un pretil que domina la calle.

«Pintado para el mismo sitio y con las mismas circunstancias »que los dos anteriores y los tres siguientes.»

«El tapiz de este cuadro fué tejido primeramente en bajo »lizo por el oficial D. Antonio Puñadas en el año de 1788, sien»do Director de la fábrica D. Livinio Stuik Vandergoten, des»pués de la muerte de su tío D. Cornelio Vandergoten. Mide el »paño 6 $^{9}/_{16}$ anas cuadradas, que á razón de 570 rs. una, según »el contrato de 1744, que siguió rigiendo en tiempo de los »Stuik, costó 3.741 rs. Se tejió otro ejemplar en el año de 1800, »en alzo lido. Hay un ejemplar en el Escorial.»

XV.—La acerolera.

Alto, 2,59; ancho, 1,00.

Una mujer, vendedora de acerolas que lleva en una cesta al brazo, es requebrada por tres embozados. En segundo término un grupo de gentes, en un puesto de fruta, bajo un toldo. Fondo: varias casas.

«Pintado en el mismo tiempo y condiciones que los tres an»teriores y los dos siguientes.»

«El tapiz de este cuadro fué tejido en 1786, dirigiendo la »fábrica D. Livinio Stuik Vandergoten, con las mismas circuns»tancias de los demás. Mide 6 $^{9}/_{16}$ anas cuadradas, que á 570 »reales una, importó 3 741 rs. Se tejieron dos ejemplares más; uno »en 1794, por Manuel Large, francés, oficial de alto lizo, y otro »en el año 1800. Hay de este tapiz un ejemplar en el Pardo.»

XVI.—Muchachos jugando á los soldados.

Alto, 1,46; ancho, 0,94.

Dos unidos con uniforme militar, otro tocando el tambor y otro sonando la campanilla de un campanario de juguete.

«Pintado en el mismo tiempo y condiciones que los cuatro »anteriores y el siguiente.»

«El tapiz de este cuadro se tejió en 1786, lo mismo que el »antecedente. Mide 2 $^{9}/_{16}$ anas cuadradas, que á 570 rs. el ana, »costó 1.461 reales. Se tejió otro ejemplar en el año de 1795. En »el Pardo hay un ejemplar de este paño.»

XVII.—Los niños del carretón.

Alto, 1,45; ancho, 0,90.

Dos niños juegan con un carretón y otros dos tocan el tambor y la trompeta. Fondo de árboles.

«Este lienzo, así como los que corresponden á los núme»ros XXVIII, XXX, XXXIX y XL, fué robado al ocurrir la re»volución de Setiembre y antes de incautarse de la colección la »Comisión del Museo de Tapices. Fué pintado con iguales con»diciones que los cinco anteriores.»

«El tapiz de este cuadro fué tejido como el precedente. Mi»de 3 $^{1}/_{2}$ anas cuadradas, que á 570 rs. una, hacen 1.916 reales »Se tejió otro ejemplar en 1795. En el Pardo hay un ejemplar.»

XVIII.—El juego de pelota.

Alto, 2,61; ancho, 4,70.

Varios hombres juegan á la pelota con pala: otros cuidan de sus ropas: algunos curiosos los contemplan. En último término, un trozo de montaña con un pueblecillo en la cumbre.

«Pintado para el dormitorio de los Príncipes, en el palacio »del Pardo, desde el 5 de Enero de 1779 al 20 de Julio del »mismo.»

«El tapiz de este cuadro fué tejido, como el anterior, en 1787. »Mide 31 $^{1}/_{2}$ anas cuadradas, que á 570 rs. el ana, costó 17.955 »reales. Se tejió otro ejemplar en 1803 por el oficial D José »Avecilla, en telar bajo. Hay un ejemplar en el Escorial.»

XIX.—El columpio.

Alto, 2,60; ancho, 1,65.

En una cuerda que pende de las ramas de un árbol colúmpiase una señora: un niño tiene en sus manos una punta de la cuerda con la que imprime movimiento al columpio: sobre un terrazo una mujer con tres niños y detrás otra mirando á la que se columpia. Un coche, en último término, con el cochero sentado en el estribo, y á su lado tres hombres y algunas vacas en el paisaje.

«Pintado en iguales condiciones que el anterior.»

«El tapiz de este cuadro se tegió en 1787, como los anterio»res. Mide 10 $^{3}/_{16}$ anas cuadradas, que á 570 rs. el ana, hacen »5.807 rs. 87 cénts. D. Antonio Puñadas, oficial de bajo lizo, te»jió otro ejemplar en el año 1800. En el Pardo hay un ejem »plar.»

XX.—Las lavanderas.

Alto, 2,58; ancho, 2,66.

Cinco lavanderas á orillas del río: dos sentadas, en primer término, la una apoya su cabeza sobre el regazo de la otra, que tiene un cordero debajo del brazo; en segundo término una tercera sentada, y otra colocándose, en un tendedero de ropa, un lío sobre su cabeza.

«Pintado con los diez siguientes, para el dormitorio de los »Príncipes en el Real Palacio del Pardo, desde el día 20 de Ju»lio del año de 1779 al 24 de Enero de 1780. Fueron tasados »los once lienzos por los pintores de Cámara Bayeu y Maella »en 22.000 reales, y pagados á Goya en virtud de Real orden »de 15 de Mayo de 1780.»

«El tapiz de este cuadro se tejió de estofa fina, en telar de »bajo lizo, por el oficial Antonio Puñadas, en 1789, siendo di»rector de la fábrica D. Livinio Stuik. Mide 10 $^{3}/_{4}$ anas cuadra»das, que á razón de 570 reales una, asciende á 6.127 reales »50 céntimos. Se tejió otro ejemplar en el año de 1800. Existe. »en el Escorial un ejemplar de este tapiz.»

XXI.—La novillada.

Alto, 2,59; ancho, 1,40.

Cuatro mozos torean y hostigan un novillo. En segundo término varias gentes presencian la diversión asomadas por encima de una tapia.

«Pintado con las mismas condiciones que el anterior y los »nueve siguientes.»

«El tapiz de este lienzo fué tejido en 1786, como los precedentes. Mide 9 $^{1}/_{4}$ anas, que á 570 reales una, importó 5.274 »reales. Tejiéronse, además, otros dos ejemplares; uno en 1800 »y otro en 1808, por D. Eusebio Candamo, oficial de alto lizo. »Hay dos ejemplares de este tapiz en el Escorial.»

XXII.—El perro.

Alto, 2,49: ancho, 0,80.

En primer término dos jóvenes sentados, el uno sacando una pelota de la boca á un perro que tiene en los brazos: detrás de éstos dos en pie de conversación; á más distancia se descubre una porción de arboleda con parte de horizonte.

Así se describe este cuadro, añadiendo que su ancho es de 5 pies y 15 dedos, y su alto de 9 y 3, en el «Inventario de las pinturas que va entregando D. Francisco Goya, que han de servir de ejemplares para por ellos sacar los tapices que han de adornar las Reales habitaciones: su medida de alto y ancho por pies y dedos castellanos,» documento que pertenecía al archivo de la fábrica de Santa Bárbara. Fué pintado, como en este documento se lee, «para la pieza donde duermen los Sermos. Sres. Príncipes en el Real Palacio del Pardo;» y en iguales condiciones que el anterior y los siguientes.—Nos atenemos únicamente á los papeles que guarda el archivo de Santa Bárbara; porque cuando la Comisión del Museo de Tapices se incautó de la colección de las pinturas á que hacemos referencia, no existía en Palacio el cuadro de que hablamos, ni tapiz alguno que lo hubiese copiado. Lo mismo sucede con el siguiente, número XXIII.

«El tapiz consta que fué tejido en 1789 por vez primera, y »en 1795 por segunda. Medía 4 $^{3}/_{4}$ anas, que á 570 reales una, »costó 2.716 reales.»

XXIII.—La fuente.

Alto 2,49; ancho 0,80.

Tres hombres: uno de ellos bebiendo al caño de una fuente; detrás de él dos en pie, conversando; á más distancia se descubre una porción de arboleda.

Véase lo dicho en el número precedente XXII.

«El tapiz se tejió en 1789 solamente. Medía como el anterior »importó de igual modo 2.716 reales.»

XXIV.—El resguardo de tabacos.

Alto, 2,62; ancho, 1,37.

Dos guardas de la renta de tabacos en primer término: el uno sentado, con un trabuco al lado suyo, el otro en pié, ambos con sus charpas de pistolas, en las que léese bordado: «Renta del tabaco». Detrás de estos háy otros tres guardas en conversación. Todos cinco guarecidos de los rigores del sol por la sombra de los árboles. Fondo: el paisaje que se descubre desde Palacio mirando al Guadarrama.

Pintado con las mismas condiciones y tiempo que los cuatro precedentes y los seis que siguen. Ha sido restaurado por D. José Rivero.

«El tapiz de este cuadro fué tejido en 1786. Mide 9 anas »cuadradas, que á 570 reales una, importó 5.130 reales. Se tejió »otro ejemplar en el año 1800. Se conservan los dos paños en el »Escorial y en el Pardo».

XXV.—El niño del árbol.

Alto, 2,62; ancho, 0,40.

Un niño agarrado á la rama de un arbol en actitud de dar un salto. Detrás de él se descubre otro que lleva una cesta.

Pintado como los cinco anteriores y los cinco siguientes.

Grabado por Galván en el *Grabador al agua fuerte*.—Vol. II. —1875.—Núm. 24.

«El tapiz de esta tira fué tejido, como los precedentes, en »1789. Mide 2 $^1/_8$ anas cuadradas, que á 570 reales una, asciende »á 1.796 reales 25 céntimos. Se tejió otro ejemplar en 1801. En »el Escorial se conserva un ejemplar.»

XXVI.—El niño del pájaro.

Alto, 2,62; ancho, 0,40.

Un muchacho visto de espalda, juega con un pájaro que tiene sobre una mano. Fondo: arboleda.

Pintada esta tira como su compañera. Grabada por J. M. Galván en el *Grabador al agua fuerte*.—Vol. II.—1875.—Número 24.

«El tapiz se tejió del mismo modo y tiempo que el anterior. »En el Escorial hay un ejemplar».

XXVII.—Los leñadores.

Alto, 1,41; ancho, 1,14.

Tres hombres cortando con hachas leña de un arbol.

«Esta sobrepuerta fué pintada, tasada y pagada con los siete »lienzos anteriores y los tres siguientes.»

»El tapiz se tejió en 1789, como los anteriores. Mide 8 $^1/_8$ anas »cuadradas, que á 570 reales una, importó 2.922 reales 25 cén»timos. Se tejió otro ejemplar en el año 1800. En el Escorial se »conserva esta sobrepuerta».

XXVIII.—El cantador.

Alto, 1,36; ancho, 1.13.

Un hombre sentado en el campo, toca la guitarra y canta: detrás de él dos conversan y otro escucha.

«Pintado como los ocho anteriores y los dos siguientes.» Léase lo dicho en el núm. XXVII.»

«El tapiz se tejió en 1788. Mide 3 $^{3}/_{8}$ anas cuadradras, que »á 570 reales el ana, importó 2.245 reales 38 céntimos. Hay un »ejemplar de esta sobrepuerta en el Escorial.»

XXIX.—La cita.

Alto, 1,00; ancho, 1,51.

Una mujer, sentada y recostada sobre un terrazo en actitud de esperar á alguien: detrás de ella una anciana, y más lejos dos hombres mirando á la muchacha. En último término cuatro figuras.

«Pintada esta sobrepuerta en iguales circunstancias que las »nueve anteriores y la siguiente.

»El tapiz de esta sobrepuerta se tejió, como los demás, en »1788. Mide 3 $^{3}/_{4}$ anas cuadradas, que á 570 reales una, importó 2.138 reales 75 céntimos. En el Pardo hay un ejemplar».

XXX.—El médico.

Alto, 0,97; ancho, 1,56.

Un médico con capote de grana, bastón y sombrero, calentándose en la lumbre de un brasero, á cuyo lado, en el suelo, hay varios libros. Detrás de él dos jóvenes, sus discípulos, estudian.

«Fué pintada esta sobrepuerta en las mismas condiciones »que los diez lienzos anteriores. Léase lo dicho en el número XVII.»

«El tapiz se tejió como el anterior, mide lo mismo y costó »igual. Se tejió otro ejemplar en 1801. En el Real monasterio de »San Lorenzo hay un ejemplar.»

XXXI.—La florera.

Alto, 2,78; ancho, 1,92.

Una florera brinda una rosa á una señora que pasea llevando un niño de la mano. Por detrás de este grupo asoma un hombre, que sonriendo con quien contempla el cuadro, muestra un conejito que tiene asido por las patas.

«Pintado este cuadro inmediatamente después de haber sido »Goya nombrado pintor del Rey con el sueldo anual de 15.000 »reales en 29 de Junio de 1786. Era este paño para el dormito»rio de los Sermos. Sres. Infantes. D. Gabriel y D.ª María Ana »Victoria su esposa, en el Palacio del Escorial.»

«El tapiz se tejió de estofa fina en el año de 1788, en alto li»zo, dirigiendo la fábrica D. Livinio Stuyk Vandergoten. Mide »13 ¹/₈ anas cuadradas, que á 570 reales una, importó 7.481 rea»les 35 céntimos. Hay un ejemplar del tapiz en el Escorial.»

XXXII.—La era.

Alto, 2,76; ancho, 6,41.

Descansan en ella los segadores y labradores con sus mujeres é hijos. A la derecha las gavillas hacinadas, y delante de los montones, las mujeres cuidando de sus niños pequeños y jugando los más crecidos sobre la paja: un caballo blanco echado en el suelo, y otro comiendo, en el extremo. A la izquierda un grupo de gentes, en el que se destaca la figura de un segador riendo, beodo, con un vaso de vino en la mano. Fondo: casas de pueblo y otras eras.

«Pintado durante el estío del año de 1786, siendo Goya pin»tor del Rey con 15.000 reales de sueldo.»

«El tapiz se tejió de estofa fina, en telar de bajo lizo, por el »oficial D. Antonio Puñadas, de 1788 á 1789. Mide este paño »44 anas, que á razón de 570 reales una, se pagó por él á la fá-

»brica de Santa Bárbara 25.080 reales. En el Escorial hay un »ejemplar incompleto ó doblado de este tapiz.»

XXXIII.—La vendimia.

Alto, 2,75; ancho, 1,90.

Un caballero y una señora, sentados sobre un terrazo, compran uva á una vendimiadora, que las lleva en cesto á la cabeza. Un niño, de espalda al que contempla el cuadro, se empina para alcanzar un racimo que le ofrece la citada pareja. En último término, varias gentes vendimiando.

«Pintado durante el otoño del año de 1786, siendo Goya pin»tor del Rey con 15.000 reales de sueldo al año, para el dormi»torio del infante D. Gabriel en el Escorial.»

«El tapiz se tejió de estofa fina, en telar de alto lizo, por el »oficial D. Eusebio Candamo, en 1789. Mide 15 $^{3}/_{4}$ anas cua»dradas, que á 570 reales una, importan 8.977 reales 50 cénti»mos. En el Escorial está este tapiz.»

XXXIV.—El albañil herido.

Alto, 2,78; ancho, 1,10.

A consecuencia de haberse caído de los andamios de una obra, que se ve en el fondo, le conducen en brazos dos compañeros de oficio.

«Pintado á fines del año de 1786, siendo Goya pintor del Rey, »para el dormitorio del Infante D. Gabriel en el Escorial.»

«El tapiz se tejió de estofa fina, en bajo lizo, por el oficial don »Antonio Puñadas, desde el año de 1788 al 1789. Mide 7 $^{3}/_{4}$ »anas cuadradas, que á 570 reales una, importó 4.417 reales »50 céntimos. En el Pardo se conserva este ejemplar.»

XXXV.—La mujer pobre.

Alto, 2,77; ancho, 1,15.

Aterida de frío, y acompañada de dos niños, espera, al lado de una fuente, que se llene de agua el cántaro que ha puesto al caño. Fondo: país nevado.

«Pintado en el año de 1787, siendo Goya pintor del Rey. Se »hizo para el dormitorio del Infante D. Gabriel en el Escorial.»

«Este tapiz se tejió de estofa fina, en bajo lizo, por el oficial »D. Antonio Puñadas, en 1788; otro ejemplar en alto lizo se »tejió en 1793, y el tercero lo hizo D. Eusebio Candamo, en te»lar alto, en 1804. Mide 8 $^1/_2$ anas cuadradas, que á 570 reales »una, importan 4.595 reales. En el Palacio del Pardo hay uno »de estos dos ejemplares.»

XXXVI.—La nevada.

Alto, 2,75; ancho, 2,93.

Una caballería, cargada con un cerdo muerto y pelado, es conducida por tres arrieros que, embozados en sus mantas, atraviesan el puerto bajo una fuerte nevada. Les acompaña un cazador. En segundo término, un embozado.

«Pintado á principios del año 1787 para el Palacio del Pardo, »siendo Goya pintor del Rey. Restaurado por D. José Rivero.»

«El tapiz se tejió por primera vez en alto lizo en 1793, y por »segunda, y del mismo modo, en 1832. Mide 22 $^1/_4$ anas cua»dradas, que á 570 reales una, suman 9.480 reales. En el Pala»cio del Pardo se conserva uno de estos ejemplares.»

XXXVII.—La boda de aldea.

Alto, 2,67; ancho, 3,46.

La novia y el novio, precedidos del gaitero del lugar, á

quien rodean unos cuantos chiquillos vagamundos y andrajosos, acompañada aquélla de varias mozas, y seguidos ambos de sus padres y el párroco, constituyen el cortejo nupcial, que marcha en dirección paralela á un puente de un solo ojo, que sobre un arroyo seco se levanta.

«Pintado el año de 1787, siendo Goya pintor del Rey; no se »sabe para qué sitio estaba destinado.»

»El tapiz se tejió de estofa fina, en alto lizo, por el oficial don »Antonio Moreno, en 1793; y, por segunda vez y de igual mane»ra, en 1832; cuyo ejemplar, con otros tapices, regaló al Rey »Leopoldo de Bélgica D.ª Isabel II. Mide 27 ¹/₂ anas cuadradas, »que á 570 reales una, costó 14.461 reales 25 centimos. En el »Pardo se conserva el primer ejemplar.»

XXXVIII.—Las mozas de cántaro.

Alto, 2,72; ancho, 1,60.

Cerca de una fuente, dos mozas, que llevan ambas un cántaro, la una sobre la cabeza y la otra á la cadera, sostenido con el brazo, escuchan atentamente á una vieja: al lado izquierdo, un muchacho con dos cantarillas.

«Pintado en el año de 1787, siendo Goya pintor del Rey; se »ignora para dónde.»

«El tapiz se tejió de estofa fina, en alto lizo, por el oficial Ni»colás Bream, de 1793 á 1794. Hízose otra vez en 1800. Mide »11 anas cuadradas, que á 570 reales una, montan 6.270 reales. »En el Pardo hay uno de estos ejemplares.»

XXXIX.—Las gigantillas.

Alto, 1,37; ancho, 1,04.

Dos muchachos de frente, en primer término, montado el uno sobre las espaldas del otro; el de debajo saca la cabeza por entre las piernas del que está encima, cuyos pies

ase con sus manos. El que hace de jinete, con los brazos abiertos y sonriente, indica la satisfacción que experimenta. En segundo término, á la derecha, otros dos muchachos, de espalda á aquéllos, pero en idéntica posición. A la izquierda otro chicuelo subiendo por un ribazo.

«Pintada esta sobrepuerta en 1778, siendo Goya pintor del »Rey.» (Léase lo dicho en el núm. XVII.)

«El tapiz se tejió de estofa fina en 1793, en telar alto, y en »1800, por el oficial D. José Avecilla, en telar de bajo lizo. Mide »3 $^{9}/_{16}$ anas cuadradas, que á 570 reales una, importó 2.030 reales 62 céntimos.—En el Escorial hay un ejemplar.»

XL.—El balancín.

Alto, 0,80; ancho, 1,67.

Un madero colocado en su mitad sobre el tronco de un arbol echado en tierra, sirve de entretenimiento á dos muchachos que están montados en las dos extremidades del primero. Cerca de ellos un niño que llora y más lejos otros dos conversan.

«Pintada esta sobrepuerta en 1788, siendo Goya pintor del »Rey; ignórase con qué destino.» (Léase lo dicho en el número XVII.)

«El tapiz se tejió de estofa fina, en telar bajo, por el oficial »Antonio Puñadas, en 1793, y por segunda vez, en alto lizo, en »1800. Mide 3 $^{1}/_{2}$ anas cuadradas, que á 570 reales una, importó 1.995 reales 87 céntimos. En el Escorial hay un ejemplar.»

XLI.—Los zancos.

Alto, 2,68; ancho, 3,20.

Dos hombres, sobre zancos, bailan al son de una música. A su alrededor, chiquillos y gentes del pueblo.

«Pintado en 1788 para el Palacio del Pardo, siendo Goya »pintor del Rey.»

«El tapiz se tejió de estofa fina, en bajo lizo, en 1792; y por »segunda vez, en alto lizo, por el oficial Santiago Amoroso, »en 1808. Mide 21 $^{1}/_{16}$ anas cuadradas, que á 570 reales una, »importó 12.005 reales 62 céntimos En el Pardo se conserva el »tejido últimamente.»

XLII.—El pelele.

Alto, 2,67; ancho, 1,60.

En la pradera del Manzanares cuatro mozas mantean un pelele.

«Pintado el año de 1791, siendo Goya pintor del Rey, para el »dormitorio de los Sermos. Sres. Infantes, en el Palacio del »Pardo.»

«El tapiz se tejió de estofa fina, en alto lizo, en 1793, por el »oficial Antonio Moreno. Mide 10 $^{3}/_{4}$ anas cuadradas, que »á 570 reales una, importa 6.127 reales 50 céntimos. En el Par»do está este tapiz.»

XLIII.—Los muchachos trepando al árbol.

Alto, 1,41; ancho, 1,11.

Apoyado sobre un chicuelo que está á gatas, y ayudado de otro, un muchacho harapiento sube á un árbol.

«Pintada esta sobrepuerta en 1791, siendo Goya pintor »del Rey.»

«El tapiz se ha tejido dos veces, ambas de estofa fina, en alto »lizo, una en 1793, y otra en 1800. Mide 3 $^{15}/_{16}$ anas cuadradas, »que á 570 reales una, monta á 2.244 reales, 37 céntimos. En el »Escorial se halla esta sobrepuerta.»

XLIV.—La gallina ciega.

Alto, 2,69; ancho, 3,50.

En la ribera del Manzanares cuatro señoras y cinco ca-

balleros vestidos de *majos* juegan á la gallina ciega. Cogidos de las manos, tienen en el centro del corro á uno de los hombres, quien con un cucharón de madera intenta tocar á uno de los que le rodean.

«Pintado el año 1791, siendo Goya pintor del Rey, para el »dormitorio de los Infantes, en el Pardo.»

«El tapiz se tejió de estofa fina por Santiago Amoroso, oficial »de alto lizo, en 1802. Mide 30 $^{5}/_{16}$ anas cuadradas, que á 570 »reales una, importa 17.277 reales 75 céntimos. En el Pardo se »halla este paño.»

XLV.—El niño del cordero.

Representa un niño montado sobre un cordero.

«Pintado en el año 1791. Propiedad de D. Livinio Stuyk, Di»rector que ha sido de la fábrica de tapices de Santa Bárbara.»

«El tapiz fué tejido de estofa fina, en telar alto, por el oficial »Eusebio Candamo, el año 1802. Mide 3 $^{9}/_{16}$ anas cuadradas, »que á 570 reales una, importó 2.030 reales 62 céntimos.»





VI

GRABADOS

LOS CAPRICHOS.

Núm. 1.º—Francisco Goya y Lucientes, pintor.

Alto, 0,138; ancho, 0,112.

Es el asunto, el conocido retrato del autor, representado en busto, vuelto á su derecha, con luengos y lacios cabellos caídos sobre su espalda y su cabeza cubierta por un alto sombrero de copa (1).

1.ª Verdadero retrato suyo, de gesto satírico.

Conócense tres diversos estados: el 1.º, antes de la letra y el número; el 2.º, con el núm. 1, grabado en el ángulo superior derecho de la plancha, y el 3.º, con sólo la inscripción, cuyas estampas se venden separadamente en la Calcografía Nacional.

---

(1) A la descripción de cada estampa, sigue, en primer lugar, el comentario de Goya del m. s. de Ayala, y, en segundo, el que corresponde al m. s. de Carderera.

Núm. 2.°—El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega.

Alto, 0,182; ancho, 0,120.

Una mujer con la cara cubierta por un antifaz, seguida de dos repugnantes dueñas, da su mano izquierda á un hombre viejo y achacoso que la conduce al pié del altar. En el fondo, multitud de gentes que miran la nupcial pareja.

2.ª Reprende los matrimonios á ciegas, como los de las princesas y camaristas.

2. Facilidad con que muchas mujeres se prestan á celebrar matrimonio esperando vivir en él con más libertad.

Núm. 3.°—Que viene el Coco.

Alto, 0,193; ancho, 0,137.

Dos niños se asustan, y escóndense entre los brazos de su madre, á la aproximación de otra persona que lleva su cuerpo y cabeza cubiertos por una sábana.

3.ª Las madres meten miedo á sus hijos con el Coco para hablar con sus amantes.

3. Abuso funesto de la primera educación. Hacer que un niño tenga más miedo al Coco que á su padre y obligarle á temer lo que no existe.

Núm. 4.°—El de la Rollona.

Alto, 0,175; ancho, 0,130.

Un lacayo uniformado sostiene con dos correas un hombre en traje de niño que se mete los dedos en la boca. Detrás del grupo se ve una gran caldera.

4.ª Los hijos de los grandes se ativorran de comida, se chu-

pan el dedo y son siempre niñotes, aun con barbas, y así necesitan que los lacayos los lleven con andaderas.

4. La negligencia, la tolerancia y el mimo hacen á los niños antojadizos, obstinados, soberbios, golosos, peritosos é insufribles; llegan á grandes y son niños todavía. Tal el de la Rollona.

Núm. 5.º—Tal para qual.

Alto, 0,175; ancho, 0,115.

Una dama, con traje corto de encajes negros y mantilla, conversa complacida con un personaje de sombrero apuntado, calzón, casaca y espada. Dos viejas, en segundo término, se ocupan de ellos, riéndose.

5.ª María Luisa y Godoy.

5. Muchas veces se ha disputado si los hombres son peores que las mujeres, ó lo contrario. Los vicios de unos y otros vienen de la mala educación: donde quiera que los hombres sean perversos, las mujeres lo serán también. Tan buena cabeza tiene la señorita que se representa en esta estampa, como el pisaverde que la está dando conversación; y en cuanto á las dos viejas, tan infame es la una como la otra.

Núm. 6.º—Nadie se conoce.

Alto, 0,191; ancho, 0,122.

Una multitud de máscaras, mujeres y hombres, forman diversos grupos ó se pasean. En primer término una dama sentada, escucha sonriente los galanteos de un personaje que ciñe una ridícula espada de madera.

6.ª El mundo es una máscara; el rostro, el traje y la voz todo es fingido. Un General afeminado obsequia á madama delante de otros cornudos.

6. El mundo es una máscara, el rostro, el traje y la voz todo es fingido; todos quieren aparentar lo que no son, todos se engañan y nadie se conoce.

Núm. 7.°—Ni así la distingue.

Alto, 0,175; ancho, 0,126.

En primer término una enamorada pareja. El caballero mira á la dama con un grueso lente. Más lejos dos mujeres sentadas.—Firmado en el ángulo inferior izquierdo: *Goya*.

7.ª Para conocer lo que es, no basta el anteojo, se necesita juicio.

7. ¿Como ha de distinguirla? Para conocer lo que ella es, no basta el anteojo, se necesita juicio y práctica de mundo, y esto es precisamente lo que le falta al pobre caballero.

Núm. 8.°—¡Que se la llevaron!

Alto, 0,187; ancho, 0,147.

Dos enmascarados conducen á viva fuerza á una mujer que grita y se desespera. El uno la lleva abrazada por la cintura, y el otro por los pies.

8.ª La mujer que no se sabe guardar, es del primero que la pilla.

8. La mujer que no se sabe guardar, es del primero que la pilla, y cuando ya no tiene remedio, se admiran de que se la llevaron.

Núm. 9.°—Tántalo.

Alto, 0,173; ancho 0,,127.

Un hombre, con las manos en cruz y presa de un profundo dolor, tiene sobre sus rodillas una mujer medio desnuda, al parecer muerta ó desmayada.

9.ª Si él fuese más galán, ella reviviría. Esto sucede á los viejos que se casan con las mozas.

9. Si él fuese más galán y menos fastidioso, ella reviviría.

Núm. 10.—El amor y la muerte.

Alto, 0,190; ancho, 0,132.

Una mujer, apoyada en un derruído muro, sostiene entre sus brazos á un hombre que agoniza. En el suelo un sombrero y una espada.

10.ª No conviene sacar la espada muchas veces; los amores exponen á pendencias y desafíos.

10. Ve aquí un amante de Calderón, que, por no saberse reir de su competidor, muere en brazos de su querida, y la pierde por su temeridad. No conviene sacar la espada muy á menudo.

Núm. 11.—Muchachos al avío.

Alto, 0,187; ancho, 0,119.

Grupo de cuatro bandidos sentados alrededor de un árbol. Los trabucos y otros accesorios en el suelo.

11.ª Los contrabandistas andaluces, cerca de un camino, pasan pronto á ser bandidos.

11. Las caras y el traje están diciendo lo que ellos son.

Núm. 12.—Á caza de dientes.

Alto, 0,183; ancho, 0,119.

Una mujer, tapándose la cara con un pañuelo que lleva en la mano izquierda, arranca con la otra un diente al cadáver de un hombre ahorcado, que tiene atadas sus muñecas y desnudos los pies.

12.ª Los dientes del ahorcado son eficacísimos para hechizos. ¡De qué no es capaz una mujer enamorada!

12. Los dientes de ahorcado son eficacísimos para los hechizos; sin este ingrediente no se hace cosa de provecho. ¡Lástima es que el vulgo crea tales desatinos!

Núm. 13.—Están calientes.

Alto, 0,187; ancho, 0,119.

Tres frailes de brutal fisonomía sentados á una mesa. Dos de ellos comen y tienen en sus manos las cucharas de sopa dispuestas á llevárselas á la boca. El tercero se ríe y habla á su compañero de al lado. Detrás el lego que viene con una gran fuente llena de humeantes viandas.

13.ª Los frailes estúpidos se atracan, allá á sus horas, en los refectorios, riéndose del mundo; ¡qué han de hacer sino estar calientes!

13. Tal prisa tienen de engullir que se las tragan hirviendo. Hasta en el uso de los placeres son necesarias la templanza y la moderación.

Núm. 14.—¡Qué sacrificio!

Alto, 0,178; ancho, 0,120.

Un padre y una madre conceden la mano de su hija, triste, pero resignada, joven y guapa, á un corcovado y patizambo, imagen verdadera de la fealdad repugnante y de lo deforme. Entre la niña y los padres se ve una figura que, con la mano en el rostro, aparece afligida. Contrasta la tristeza que revela, con la complacencia de la prometida y la risa concupiscente del novio.—Firmado en el ángulo inferior izquierdo: *Goya*.

14.ª ¡Cómo ha de ser! el novio no es de los más apetecibles; pero es rico y á costa de la libertad de una niña infeliz compra á veces su socorro una familia hambrienta.

14. ¡Cómo ha de ser! el novio no es de los más apetecibles, pero es rico, y á costa de la libertad de una niña infeliz se compra el socorro de una familia hambrienta. Así va el mundo.

Núm. 15.—Bellos consejos.

Alto, 0,181; ancho, 0,132.

Una fresca y rozagante muchacha sentada en una silla de anea, echándose viento con el abanico que lleva en su mano derecha, escucha lo que le dice una celestina que está á su lado.—Varias sillas por la habitación, y un grupo de gentes á lo lejos, sentadas y en pie.

15.ª Los consejos son dignos de quien los da, y lo peor es que la Señorita va á seguirlos al pié de la letra: Desdichado de aquel que cargue con ella.

15. Los consejos son dignos de quien los da. Lo peor es que la señorita va á seguirlos al pié de la letra. ¡Desdichado del que se acerque! (1)

Núm. 16.—Dios la perdone: Y era su madre.

Alto, 0,177; ancho, 0,125.

Una vieja, con un rosario y una muleta en sus manos, se acerca á pedir limosna á una señora que la desdeña.

16.ª Esta salió muy niña de su tierra, hizo su aprendizaje en Cádiz, vino á Madrid, y la cayó la lotería. Hay hijas que no llegan á conocer á sus madres, que andan pidiendo limosna.

Ayala

16. La Señorita salió muy niña de su tierra: hizo su aprendizaje en Cádiz, vino á Madrid: la cayó la lotería. Baja al Prado, dice que una vieja mugrienta y decrépita la pide limosna, ella la despide; insta la vieja. Vuélvese la petimetra, y hállase—¡quién lo diría!—que la pobretona es su madre.

Prado

---

(1) Según Mr. Piot, pudiera ser una alusión á la célebre Josefa Tudó, casada en secreto con el Príncipe de la Paz.

Núm. 17.—Bien tirada está.

Alto, 0,178; ancho, 0,138.

Una joven que acaba de levantarse de la cama que se ve á su lado, apoya su pie derecho en el borde de un brasero á fin de estirarse bien la media. Una celestina sentada enfrente, con los codos en las rodillas y la cara en las manos, dice á la muchacha las palabras que sirven de título á la estampa.

17.ª No puede haber cosa más tirada por los suelos que una ramera. Bien sabe la tía Curra lo que conviene estirar las medias.

17. ¡Oh! la tía Curra no es tonta. Bien sabe ella lo que conviene que las medias vayan estiraditas.

Núm. 18.—Y se le quema la casa.

Alto, 0,179; ancho, 0,120.

Un viejo, con la chaqueta á medio poner y sosteniéndose los pantalones con ambas manos, camina lentamente, en tanto que las llamas le invaden la casa.

18.ª No acierta á ponerse y quitarse los calzones un viejo que se arde todo de lascivia.

18. Ni acertará á quitarse los calzones, ni dejar de hablar con el candil hasta que las bombas de la villa le refresquen. ¡Tanto puede el vino!

Núm. 19.—Todos caerán.

Alto, 0,190; ancho, 0,130.

Dos mujeres sentadas al pie de un árbol, entretiénense en desplumar un ave con cabeza de hombre. Una vieja, de rodillas con las manos cruzadas, parece como que intercede

por la suerte de la víctima. En las ramas del árbol ó por el aire volando, multitud de pájaros con cabezas humanas.

19.ª Toda especie de avechuchos, militares, paisanos y frailes, revolotean alrededor de una dama medio gallina; caen y las mozas los sujetan por los alones, los hacen vomitar y los sacan las tripas.

19. ¡Y que no escarmienten los que van á caer con el exemplo de los que han caído! pero no hay remedio, *todos caerán*.

Núm. 20.—Ya van desplumados.

Alto, 0,199; ancho, 0,130.

Tres aves con cabeza humana, completamente desplumadas, salen por la puerta de un recinto arrojadas á escobazos por dos muchachas. Por encima del grupo dos pájaros más, á los que todavía les queda pluma, revolotean. Otras dos figuras completan la composición.

20.ª Después de desplumados los avechuchos son arrojados á escobazos: uno baja cojo y vizmado, y dos padres reverendísimos, con sus rosarios al cinto, les guardan las espaldas, y celebran las burlas.

20. Si se desplumaron ya, vayan fuera, que van á venir otros.

Núm. 21.—Qual la descañonan.

Alto, 0,138; ancho, 0,125.

Tres representantes de la justicia humana. Dos de ellos con cara y uñas de gato, despluman y arrancan las alas á un pájaro que tiene cabeza de mujer.

21.ª Los Jueces hacen capa á los Escribanos y alguaciles para que roben á las mujeres públicas impunemente.

21. También las Pollas encuentran milanos que las despluman y aun por eso se dijo aquello de: Donde las dan las toman.

Núm. 22.—¡Pobrecitas!

Alto, 0,183; ancho, 0,128.

Dos embozados persiguen ó custodian á dos mujeres que llevan sus rostros completamente cubiertos por las mantillas.

22.ª Las rameras pobres van á la cárcel; las de rumbo adonde les da la gana.
22. Vayan á coser las descosidas. Recójanlas, que bastante anduvieron sueltas.

Núm. 23.—Aquellos polvos.

Alto, 0,188; ancho, 0,130.

Con una coroza al cuerpo y una chía á las sienes, atadas las manos, y la cabeza inclinada hacia el suelo, está sentada en el banquillo de un tablado una mujer. Enfrente de ella, en un púlpito, un familiar del Santo Oficio, lee la sentencia. A su espalda otro personaje. La muchedumbre apiñada, atenta ó curiosa, escucha el fallo ó contempla la víctima.

23.ª Auto de Fée. Un vulgo de curas y frailes nécios hacen su comidilla de semejantes funciones. Perico (?) el cojo que daba polvos á los enamorados.
23. ¡Mal hecho! A una mujer de honor, que por una friolera servía á todo el mundo tan diligente, tan útil, tratarla así: ¡mal hecho!

Núm. 24.—No hubo remedio.

Alto, 0,194; ancho, 0,137.

Montada á horcajadas en un borrico, desnuda hasta la cintura, atadas las manos, y la cabeza cubierta con una

chía, camina una mujer, por entre una muchedumbre que ríe y vocifera, seguida de dos alguaciles á caballo.

24.ª Encorozada: era pobre y fea, ¿cómo había de haber remedio?

24. A esta Sta. la persiguen de muerte: después de escribirla la vida, la sacan en triunfo. Todo se lo merece, y si lo hacen por afrentarla es tiempo perdido. Nadie puede avergonzar á quien no tiene vergüenza.

Núm. 25.—Si quebró el cántaro.

Alto, 0,183; ancho, 0,135.

Una mujer irritada porque su hijo ha hecho pedazos un cántaro, cuyos despojos están en primer término, le pega á éste una buena zurra con el zapato. Varias ropas lavadas, colgadas en dos cuerdas, y un cesto, constituyen los accesorios de la estampa.

25.ª Las madres coléricas rompen el culo á azotes á sus hijos, que estiman menos que un mal cacharro.

25. El hijo es travieso y la madre colérica. Quál es peor?

Núm. 26.—Ya tienen asiento.

Alto, 0,195; ancho, 0,140.

Dos impúdicas mujeres, sin más vestidos que una saya sobre sus cabezas, llevan encima de éstas dos sillas de anea. Dos livianos é inmundos viejos ríen descompasadamente *la ocurrencia* de las muchachas.

26.ª Las niñas casquivanas tendrán asiento cuando se lo pongan sobre la cabeza.

26. Para que las niñas casquivanas tenga asiento, no hay mejor cosa que ponérselo en la cabeza.

Núm 27.—¿Quién más rendido?

Alto, 0,180; ancho, 0,123.

Un enamorado galán, con una mano en el pecho y en la otra el sombrero, habla á una dama que desdeñosa le escucha. Más lejos varias figuras. En primer término, dos perritos de lanas jugando.

27.ª La duquesa de Alba y el Autor.

27. Ni uno ni otro. El es un charlatán de amor, que á todas dice lo mismo, y ella está pensando en evacuar cinco citas que tiene dadas entre ocho y nueve, y son las siete y media.

Núm. 28.—Chitón.

Alto, 0,192; ancho, 0,129.

Una joven que lleva el rostro casi completamente tapado por la mantilla, con el índice de su mano izquierda en los labios, indica silencio á una vieja encorvada que apoya sus dos manos en un bastón.

28.ª Las Señoras de distinción se valen á veces de aquellas viejas miserables, que están á las puertas de las Iglesias, para llevar billetes de amor.

28. Excelente madre para un encargo de confianza

Núm. 29.—Esto sí que es leer.

Alto, 0,183; ancho, 0,127.

Se ve sentado un personaje con las piernas cruzadas, apoyada una de éstas en el borde de un brasero. Lleva puesto un peinador; y al parecer dos de sus criados le peinan y calzan, entre tanto que él lee.

29.ª Los Ministros aguardan á última hora para enterarse de

los negocios. A éste le peinan, calzan y duerme, ¿quién desaprovecha el tiempo?

29. Le peinan, le calzan, duerme y estudia. Nadie dirá que desaprovecha el tiempo (1).

Núm. 30.—¿Por qué esconderlos?

Alto, 0,197; ancho, 0,126.

Un avaro con dos bolsas de dinero en sus manos, que trata de ocultar, rodeado de cuatro personajes que se ríen de él.

30.ª Obispo avaro. En vano esconde sus talegas rodeándole sobrinos y otros sacristanes.

30. La respuesta es fácil. Porque no los quiere gastar, y no los gasta, porque aunque tiene los 80 cumplidos y no puede vivir un mes todavía, teme que le ha de sobrar la vida y faltarle el dinero. Tan equivocados son los cálculos de la avaricia.

Núm. 31.—Ruega por ella.

Alto, 0,185; ancho, 0,133.

Sentada en una banqueta, poniéndose una liga, está una mujer á la cual peina otra. En el suelo, un jarro y una palancana. Una vieja sentada más atras, pasa las cuentas de un rosario, que tiene en su mano derecha.

31.ª Una madre, que llega á ser alcagüeta de su hija, ruega á Dios la dé fortuna y la libre de todo mal de cirujanos y alguaciles.

31. Y hace muy bien para que Dios la dé fortuna y la libre de mal y de cirujanos y alguaciles, y llegue á ser tan diestra, tan despejada y tan para todos como su madre, que en gloria esté.

(1) ¿Aludirá la sátira al Duque del Parque?

Núm. 32.—¿Por qué fué sensible?

Alto, 0,178; ancho, 0,129.

Descalza y malamente vestida, entregada á tristes meditaciones, con el rostro inclinado sobre el pecho y las manos cruzadas, está sentada una joven dentro de un calabozo, iluminado por la opaca luz de una linterna colocada en lo alto.

32.ª La mujer de Castillo. Las muchachas incautas vienen á parar y parir á una prisión por demasiada sensibilidad.

32. ¡Cómo ha de ser! Este mundo tiene sus altos y bajos. La vida que ella trahía no podía parar en otra cosa.

Núm. 33.—Al Conde Palatino.

Alto, 0,185; ancho, 0,120.

Un sacamuelas, vestido de bordada casaca y empolvada peluca, está delante de un mostrador lleno de frascos, haciendo las operaciones de su profesión. Dos clientes en primer término: el uno se oprime el rostro con entrambas manos, y arroja abundante sangre por la boca: el otro, sentado de espalda al espectador, sufre semejantes efectos. El cirujano arranca con sus dedos una muela á un tercero.

33.ª Los charlatanes y sacamuelas venden bien sus drogas fingiéndose Condes y Marqueses.

33. En todas ciencias hay charlatanes, que sin haber estudiado palabra lo saben todo, y para todo hallan remedio. No hay que fiarse de lo que anuncian. El verdadero sabio desconfía siempre del acierto. Promete poco y cumple mucho; pero el Conde Palatino no cumple nada de lo que promete.

Núm. 34.—Las rinde el sueño.

Alto, 0,191; ancho, 0,135.

Cuatro mujeres, en un calabozo, duérmense en diversas actitudes. Al fondo, un gran hueco circular resguardado por una fuerte reja.

34.ª No hay que dispertarlas, tal vez el sueño es la única felicidad de los desdichados.

34. ¿Qué han de hacer sino dormir los frailes y monjas, después de borrachos y estragados allá en sus conventos?

Núm. 35.—Le descañona.

Alto, 0,197; ancho, 0,135.

Una mujer afeita á un joven que está sentado y envuelto en un peinador bordado. Otra mujer sostiene en sus manos una vacía. Un cuarto personaje completa la composición. En el fondo una cómoda, y sobre ella un jarro.

35.ª Le descañonan, y le desollarán. La culpa tiene quien se pone en manos de tal Barbero.

35. (Iguales palabras en los otros comentarios.)

Núm. 36.—Mala noche.

Alto, 0,191; ancho, 0,132.

Dos mujeres van por un paseo solitario. La noche es oscura y el viento fuertísimo, á juzgar por las ropas de las paseantes. Otras figuras á lo lejos.

36.ª Malo anda el negocio, cuando el viento, y no el dinero, levanta las sayas á las buenas mozas.

36. A estos trabajos se exponen las niñas pindongas, que no se quieren estar en casa.

Núm. 37.—¿Si sabrá más el discípulo?

Alto, 0,189; ancho, 0,123.

Un asno, vestido con una casaca, con una palmeta levantada en su pata izquierda, muestra á otros seis asnos más pequeños un cuaderno en el que hay escritas las primeras letras del alfabeto; es decir, les enseña el *à, b c.*

37.ª Los Maestros burros no pueden sacar otra cosa más que borriquillos.

37. No se sabe si sabrá más ó menos, lo cierto es que el maestro es el personaje más grave que se ha podido encontrar. (1)

Núm. 38.—¡Brabísimo!

Alto 0,186; ancho, 0,130.

Un asno sentado, un mono tocando una guitarra que carece de cuerdas, y dos personajes riéndose y aplaudiendo.

38.ª Si para entenderlo bastan las orejas, ninguno más á propósito.

38. Si para entenderlo bastan las orejas, nadie habrá más inteligente; pero es de temer que aplauda lo que no suena (2).

Núm. 39.—Asta su Abuelo.

Alto, 0,205; ancho, 0,139.

Sentado en una vieja silla moscovia se ve un asno, que

(1) Existe una mala copia de esta lámina, hecha á comienzos del siglo por un grabador anónimo. En la margen superior del cobre se lee este título: *El burro maestro*, y en la inferior ocho versos alusivos al asunto.

(2) Se alude á las veladas palaciegas en que Godoy tocaba y cantaba la guitarra ante los Reyes.—El Príncipe de la Paz niega semejantes pasatiempos reales.

tiene entre sus manos un libro, en el que están grabados una serie de semejantes suyos.

39.ª A este pobre animal le han vuelto loco las genealogías.

39. A este pobre animal le volvieron loco los genealogistas y reyes de Armas. No es él solo (1).

Núm. 40.—¿De qué mal morirá?

Alto, 0,180; ancho, 0,131.

Un asno con larga casaca y corbatín, zapatos y una sortija en la pata delantera derecha, toma el pulso con gesto grave á un moribundo. En el fondo dos figuras en pie.

40.ª El médico es excelente, meditabundo y pausado.

40. El médico es excelente, meditabundo, reflexivo, pausado, serio. ¿Qué más hay que pedir? (2).

Núm. 41.—Ni más ni menos.

Alto, 0,181; ancho, 0,130.

Un mono con una paleta en una de sus patas y un pincel en la otra, colocado delante de un lienzo que descansa en un caballete, hace el retrato de un asno que está sentado á la izquierda y reprodúcelo con peluca é índole de curial.

41.ª Hace bien en retratarse el Sr. Golilla; así sabrán quién es los que no lo hayan visto.

---

(1) Sátira de las genealogías estrambóticas y parentescos semi-bárbaros que los aduladores y cortesanos hicieron del linaje del Duque de la Alcudia.—Defiéndese Godoy de los que le tacharon de haber buscado prestados ascendientes ilustres, y se vanagloría de poseer viejos pergaminos de nobleza hereditaria y altos entronques de familia. (*Memorias ó Cuenta dada de su vida política*, por D. Manuel Godoy, etc.—Tomo I.—Madrid, J. Sancha, 1836, cap. II.)

(2) Refiérese el autor á Galinsoya, médico del Príncipe de la Paz.

41. Hace muy bien en retratarse; así sabrán quién es los que no le conozcan ni hayan visto (1).

Núm. 42.—Tú que no puedes.

Alto, 0,192; ancho, 0,122.

Dos hombres llevan sobre sus espaldas dos asnos montados.

42.ª Las clases útiles de la sociedad llevan todo el peso de ella, ó los verdaderos burros á cuestas.

42. ¿Quién no dirá que estos caballeros son caballerías? (2)

Núm. 43.—El sueño de la razón produce monstruos

Alto, 0,185; ancho, 0,122.

Este grabado carece de letrero ó epígrafe en la margen inferior del cobre; pero en la parte anterior de una mesa que hay á la izquierda, cubierta de hojas de papel y lápices, en la cual descansa, la cabeza entre los brazos, un hombre sentado al lado, léese: *El sueño de la razón produce monstruos.*—Al nombrado personaje rodéanle, posados sobre su cuerpo, sentados en el suelo, ó en la mesa, ó volando por su alrededor, gatos, murciélagos, buhos y otros animales semejantes.

43.ª La fantasía abandonada de la razón produce monstruos, y unida con ella es madre de las artes.

43. La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas.

---

(1) El pintor es D. Antonio Carnicero, y el retrato el de Godoy.

(2) ¿Podrían referirse las figuras que cabalgan á los Ministros Caballero y Urquijo, á quienes tan mal quería Goya?

Núm. 44.—Hilan delgado.

Alto, 0,192; ancho, 0,129.

Una vieja sentada hilando; á su derecha otra que la ayuda. Enfrente una tercera, con una escoba en la mano. En segundo término, colgados del techo, una porción de niños.

44.ª Las infames alcahuetas hilan tan delgado que ni el diablo puede deshacer la trama de chiquillos que hurden.

44. *Hilan delgado*, y la trama que urden, ni el diablo la podrá deshacer.

Núm. 45.—Mucho hay que chupar.

Alto, 0,186; ancho, 0,136.

Tres horribles brujas tomando rapé. A sus piés un cesto lleno de niños recién nacidos. Por el aire algunos murciélagos.

45.ª Parece que nace el hombre y vive para ser chupado. Los rufianes llevan buena cuenta de las cestas de chiquillos, que se fabrican por su medio, ó se desgracian con sus abortivos.

45. Las que llegan á 80, chupan chiquillos: las que no pasan de 18, chupan á los grandes. Parece que el hombre nace y vive para ser chupado.

Núm. 46.—Corrección.

Alto, 0,194; ancho, 0,130.

Conjunto de extravagantes figuras, algunas con cabeza de animales caprichosos. Por el aire pájaros fantásticos con cabeza humana.

46.ª Tribunal del Santo Oficio. Los hombres son á veces buenos ó malos por monería ó imitación.

46. Sin corrección ni censura no se adelanta en ninguna fa-

cultad; y la de la Brugería necesita particular talento, aplicación, edad madura, sumisión y docilidad á los consejos del gran Brujo que dirige el seminario de Barahona.

Núm. 47.—Obsequio á el maestro.

Alto, 0,190; ancho, 0,129.

Grupo de brujos y de brujas prosternados ante el jefe ó la jefe. Uno de aquéllos ofrece á éste ó ésta un niño recién nacido.

47.ª Frailes y monjas más... turbadores.

47. Es muy justo: serían discípulos ingratos, si no visitaran á su catedrático, á quien deben todo lo que saben en su diabólica facultad.

Núm. 48.—Soplones.

Alto, 0,191; ancho, 0,129.

Un gran murciélago con cabeza de hombre cruza los aires, montado en un gato, y sopla fuertemente sobre varios frailes dormidos. Un fantasma á la derecha, y á lo lejos, en el lado opuesto, otros dos soplando.

48.ª Confesión auricular. Los brujos soplones son los más fastidiosos de toda la brujería.

48. Los Bruxos soplones son los más fastidiosos de toda la Bruxería y los menos inteligentes en aquel arte. Si supieran algo no se meterían á soplones.

Número 49.—Duendecitos.

Alto, 0,190; ancho, 0,130.

Tres deformes y cabezudos seres humanos, en trajes eclesiásticos, con un vaso de vino en la mano cada uno de ellos. El que está en el centro parece que brinda; el de la derecha se duerme, recostado sobre la pared, y el tercero,

sentado en el suelo, se come un bizcocho mojado en el jugo de la cepa.

49.ª Los curas y frailes son los verdaderos duendecitos de este mundo. La Iglesia, de mano larga y diente canino, abarca todo cuanto puede. El fraile calzado trisca alegremente, y echa sopas en vino, al paso que el descalzo, más brutal y gazmoño, tapa las alforjas con el santo sayal y encubre el vino.

49. Esta ya es otra gente. Alegres, juguetones, serviciales y un poco golosos, amigos de pegar chascos, pero muy hombrecitos de bien.

Núm. 50.—Los chinchillas.

Alto, 0,176; ancho, 0,124.

Dos seres humanos momificados, con sus bocas abiertas, vestidos con heráldicos trajes y espada ceñida, tienen adosadas sobre sus orejas gruesos candados. El uno en pie y el otro, que está echado en tierra, lleva un rosario en su mano derecha. Al primero le da de comer con una cuchara, un hombre con orejas de asno, que tiene á su lado una gran caldera.

50.ª Los necios preciados de nobles se entregan á la haraganería y superstición, y cierran con candados su entendimiento, mientras los alimenta groseramente la ignorancia.

50. El que no oye nada, ni sabe nada, ni hace nada, pertenece á la numerosa familia de los *Chinchillas*, que nunca ha servido de nada.

Núm. 51.—Se repulen.

Alto, 0,183; ancho, 0,128.

Un ser extravagante, de forma humana, corta con unas tijeras las felinas uñas del pie de un compañero suyo. Un tercero los cobija con sus grandes alas de murciélago.

51.ª Los empleados ladrones se disculpan y tapan unos á otros.

51. Esto de tener las uñas largas es tan perjudicial, que aun en la Bruxería está prohibido.

Núm. 52.—¡Lo que puede un sastre!

Alto, 0,198; ancho, 0,123.

Colocada en las ramas de un árbol una sábana plegada, ante la cual, por tener forma de imagen, se arrodilla con fervor una multitud de gentes.

52.ª La superstición hace adorar un tronco vestido al público ignorante.

52. Quántas vezes un bicho ridículo se transforma de repente en un fantasmón que no es nada y aparenta mucho? Tanto puede la habilidad de un sastre y la bobería de quien juzga las cosas por lo que parezen.

Núm. 53.—¡Qué pico de oro!

Alto, 0,194; ancho, 0,137.

Encima de su jaula, un loro, con su pata derecha levantada y el pico abierto, en actitud de hablar á una porción de frailes y otras gentes.

53.ª Oradores plagiarios con auditorio de necios.

53. Esto tiene trazas de Junta académica. ¿Quién sabe si el papagayo estará hablando de medicina? pero no hay que creerlo sobre su palabra. Médico hay que quando habla es un pico de oro y quando receta un Erodes: discurre perfectamente de las dolencias y no las cura: emboba á los enfermos y atesta los cementerios de calaberas.

Núm. 54.—El vergonzoso.

Alto, 0,190; ancho, 0,120.

Un hombre, cuyas facciones representan órganos del cuerpo humano velados al pudor, con una cuchara en su mano derecha, come lo que hay en una cazuela que le sostiene otro personaje, en tanto que un tercero, con los puños apretados, se ve detrás de los dos.

54.ª Los Sodomitas suelen tener las vergüenzas como puños. Hay hombres cuya cara es lo más indecente de todo su cuerpo, y sería bien la metieran, lo mismo que éste, en sus calzones.

54. Hay hombres cuya cara es lo más indecente de todo su cuerpo, y sería bien que, los que las tienen tan desgraciadas y ridículas, se las metieran en los calzones.

Núm. 55.—Hasta la muerte.

Alto, 0,192; ancho, 0,132.

Una vieja, sin dientes, ni más carnes que la piel en los huesos, se acicala delante del tocador, y, mirándose al espejo, se coloca en la cabeza un sombrero ó gorra de cintas. Una mujer y dos hombres á su lado, comentan entre sí chistosamente las ridículas vanidades de la anciana.

55.ª La Duquesa vieja de Osuna. Hace muy bien en ponerse guapa: son sus dias; cumple 75 años y vendrán las amigas á verla.

55. (*El mismo comentario, sin nombrar persona.*)

Núm. 56.—Subir y bajar.

Alto, 0,190; ancho, 0,129.

Un sátiro, sentado en tierra, con sus hercúleos brazos levanta por los pies un sujeto vestido de bordada casaca,

cubierto el pecho de cruces y bandas, y cuya cabellera y manos despiden humeantes llamas. Dos personajes caen de lo alto boca abajo.

56.ª Príncipe de la Paz. La lujuria le eleva por los piés; se le llena la cabeza de humo y viento, y despide rayos contra sus émulos.

56. La fortuna trata muy mal á quien la obsequia. Paga con humo la fatiga de subir y al que ha subido le castiga con precipitarle.

Núm. 57.—La filiación.

Alto, 0,192; ancho, 0,117.

Es una ridícula escena de esponsales. La novia tiene rostro de animal, y en sus piernas descansa su propia ó primitiva cara, rugosa y vieja. Una mujer en pie, con un libro abierto en una mano y una pluma en la otra, escribe en las páginas de aquél.

57.ª Se engatuza al novio con la Executoria de sus padres, abuelos y tataraabuelos; ¿y ella quién es? luego lo verá.

57. Aquí se trata de engatuzar al novio haciéndole ver por la ejecutoria quiénes fueron los padres, abuelos, visabuelos, y tataraabuelos de la Señorita ¿y ella quién es? luego lo verá.

Núm. 58.—Trágala, perro.

Alto, 0,193; ancho, 0,124.

Un hombre de rodillas, rodeado de frailes de diversas órdenes, que vociferan en actitud suplicante ante uno de éstos, que le amenaza armado de una enórme jeringa. Animales y extrañas figuras por el aire.

58.ª Intentan unos frailes curar á un pobre Marcos, colgándole al cuello una reliquia y echándole lavativas por fuerza.

58. El que viva entre los hombres será geringado irreme-

diablemente: si quiere evitarlo habrá de irse á habitar los montes, y quando esté allí conocerá también que esto de vivir solo es una geringa.

Núm. 59.—¡Y aun no se van!

Alto, 0,197; ancho, 0,132.

Dos hombres desnudos, macilentos, sostienen con esfuerzo una enorme piedra cuadrangular que pesa sobre ellos. Una mujer les mira con horror. Varias gentes á lo lejos.

59.ª Encenagados los mortales en los vicios, están viendo caer la losa de la muerte y ni aún se enmiendan.

59. El que no reflexiona sobre la instabilidad de la fortuna, duerme tranquilo, rodeado de peligros: ni sabe evitar el daño que amenaza, ni hay desgracia que le sorprenda.

Núm. 60.—Ensayos.

Alto, 0,185; ancho, 0,125.

Un enorme macho cabrío contempla á una mujer y un hombre desnudos, que se elevan por el aire. En el suelo, dos ruecas, dos gatos, un puchero y una calavera.—Firmado en el ángulo inferior izquierdo: *Goya.*

60.ª Poco á poco se va adelantando. Ya hace pinitos, y con el tiempo sabrá más que su maestra.

60. (*Idéntico comentario.*)

Núm. 61.—Volaverunt.

Alto, 0,188; ancho, 0,128.

Una mujer, con los brazos en cruz que sostienen su mantilla, y con alas de mariposa sobre su cabeza, en pie sobre tres figuras que la llevan por los aires.

61.ª La Duquesa de Alba. Tres toreros la levantan de cascos.

61. El grupo de brujas que sirve de peana á la petimetra, más que necesidad, es adorno. Hay cabezas tan llenas de gas inflamable, que no necesitan para volar ni globo, ni brujas.

Núm. 62.—¡Quién lo creyera!

Alto, 0,189; ancho, 0,131.

Dos brujas desnudas luchan cruelmente suspendidas en los aires. Dos monstruos las amenazan ó las alientan.

62.ª Dos viejos entregados á la lascivia son devorados por los monstruos.

62. Ve aquí una pelotera cruel sobre cuál es más bruja de las dos; quién diría que la petiñosa y la crespa se repelaran así: la amistad es hija de la virtud; los malvados pueden ser cómplices, pero amigos no.

Núm. 63. —¡Miren qué graves!

Alto, 0,187; ancho, 0,121.

Montadas en dos fantásticos cuadrúpedos dos figuras humanas: la una con cabeza, pies y manos de ave de rapiña; la otra con unas lacias orejas de asno en sus sienes. A lo lejos, la muchedumbre que los aclama, á juzgar por sus brazos en alto.—Firmado en el ángulo inferior izquierdo: *Goya.*

63.ª Dos personajes bestiales hacen ejercicio á caballo. El uno célebre por lo devoto, y el otro por lo ladrón.

63. La estampa indica que estos son dos brujos de conveniencias, y autores que han salido á hacer un poco de exercicio á caballo.

Núm. 64.—Buen viaje.

Alto, 0,190; ancho, 0,127.

Brujas volando de noche.

64.ª Vuelan los vicios con alas extendidas por la región de la ignorancia, sosteniéndose unos á otros.

64. ¿A dónde irá esta caterva infernal dando ahullidos por el aire entre las tinieblas de la noche? Aun, si fuera de día, ya era otra cosa, y, á fuerza de escopetazos, caería al suelo toda la gorullada; pero como es de noche, nadie las ve.

Núm. 65.—¿Dónde va mamá?

Alto, 0,184; ancho, 0,119.

Una mujer desnuda, obesa y deforme, por los aires conducida por tres más, una de ellas montada en un buho ó lechuza. Un gato con un quitasol, al lado del grupo. A lo lejos, y en el fondo del valle, un pueblecillo.—Firmado en el terreno de la izquierda: *Goya.*

65.ª Madama está hidrópica y la mandan pasear. Dios quiera que se alivie.

65. (*Idéntico comentario.*)

Núm. 66.—Allá va eso.

Alto, 0,188; ancho, 0,122.

Un hombre y una mujer cruzan los aires con dos alas de murciélago, y agarrados á una muleta y á una serpiente, sobre la cual va montado un gato.

66.ª Ahí va una á caballo en el diablo cojuelo, que es útil algunas veces.

66. Ahí va una bruja á caballo en el diablo cojuelo. Este pobre diablo, de quien todos hacen burla, no deja de ser útil algunas veces.

Núm. 67.—Aguarda que te unten.

Alto, 0,190; ancho, 0,130.

Un macho cabrío, cuya pata posterior izquierda es un

pie humano, en actitud de echarse á volar. Un demonio lo sujeta por dicha pata ó pie, en tanto que moja una brocha, que tiene en la otra mano, en un cacharro. Una bruja tuerta, sentada enfrente, completa la estampa.

67.ª La Extrema-Unción (1).

67. La embian á un recado de importancia y quiere irse á medio untar; entre los brujos los hay también troneras, precipitados, botarates, sin pizca de juicio; todo el mundo es país.

Núm. 68.—¡Linda maestra!

Alto, 0,185; ancho, 0,122.

Una bruja vieja y otra joven, montadas en una escoba, atraviesan los aires. Una lechuza vuela más alta que la pareja.—Firmado en el terreno de la izquierda: *Goya*.

68.ª La escoba suele servir á algunas de mula de paso: enseñan á las mozas á volar por el mundo.

68. La escoba es uno de los utensilios más necesarios á las brujas, porque además de ser ellas grandes barrenderas, como consta por las historias, tal vez convierten la escoba en mula de paso y van con ella que el diablo las alcanzará.

Núm. 69.—Sopla.

Alto, 0,177; ancho, 0,115.

Una vieja, valiéndose de un niño que sostiene por pies y manos á guisa de fuelle, aviva el fuego de un hornillo, en el que se ven huesos humanos. En el suelo y en el aire, extrañas figuras.—Firmado en el ángulo inferior de la izquierda: *Goya*.

---

(1) El sacrílego epigrama que Goya puso á la estampa, es inútil que lo apellidemos zafio y brutal.—El pintor de Fuendetodos era un volteriano en toda la extensión de la palabra, á pesar de que con frecuencia invocase, á fuer de aragonés, la Santísima Virgen del Pilar.

69.ª Los niños son objeto de mil obscenidades para los viejos y relajados.

69. Gran pesca de chiquillos hubo, sin duda, la noche anterior; el banquete que se prepara será suntuoso; buen provecho.

Núm. 70.—Devota profesión.

Alto, 0,189; ancho, 0,125.

Sostenidos por una caprichosa ave de rapiña, que permanece en los aires, dos personajes, con orejas de asno, vestidos con largas túnicas y altas chías en su cabeza, sostienen, con unas tenazas de carpintero, un libro abierto, en el que lee una mujer que está montada á caballo sobre un hombre, el cual tiene patas y orejas de burro y se ve sentado á orillas de un lago. En éste destácanse las cabezas de dos hombres que nadan.—Firmado en el terreno de la izquierda: *Goya*.

70.ª Eclesiásticos hay que, saliendo de la nada, subieron á las más altas dignidades atenaceando los libros santos.

70. ¿Juras obedecer y respetar á tus maestras y superiores? barrer desvanes, hilar estopa, tocar sonajas, ahullar, chillar, volar, guisar, untar, chupar, cocer, soplar, freir, cada y q.do se te mande? Juro. Pues, hija, ya eres bruja. Sea en ora buena.

Núm. 71.—Si amanece, nos vamos.

Alto. 0,175; ancho, 0,128.

Es de noche y las estrellas lucen en el cielo. Agrupados en tierra varios brujos y brujas completamente desnudos. Uno de aquéllos, que con su mano izquierda señala el cielo, lleva atados por el cuello á una cuerda que circunda su cintura, varios niños.

71.ª Conferencian de noche las alcahuetas sobre el modo de echarse criaturas al cinto.

71. Y aunque no hubierais venido, no hicierais falta.

Núm. 72.—No te escaparás.

Alto, 0,197; ancho, 0,136.

Una hermosa joven corre sonriente, perseguida de cuatro alados monstruos.

72.ª La Duten perseguida de Godoy. Duro, y llore.
72. Nunca se escapa la que se quiere dejar coger.

Núm. 73.—Mejor es holgar.

Alto, 0,194; ancho, 0,130.

Un hombre, sentado encima de un saco, sostiene en sus muñecas, una madeja que una mujer devana en un ovillo. Detrás de ambos una vieja hilando.

73.ª Más quieren las mujeres echarse á bribia, que desenmarañar madejas y trabajar en casa.
73. Si el que más trabaja es el que menos goza, tiene razón: mejor es holgar.

Núm. 74.—No grites, tonta.

Alto, 0,190; ancho, 0,139.

Una joven asústase ante la súbita presencia de dos fantasmas que se le aparecen en el aire.

74.ª Las feas y devotas se entregan á los frailes ó primer espantajo que se mete por la ventana.
74. ¡Pobre Paquilla, que yendo á buscar al lacayo se encuentra con el duende; pero no hay que temer: se conoce que Martinico está de buen humor y no le hará mal.

Núm. 75.—¿No hay quien nos desate?

Alto, 0,196; ancho, 0,140.

Atados de espalda, por la cintura, á un árbol, se ven un

hombre y una mujer. Un ave nocturna, con las alas extendidas, tiene una de sus garras en la cabeza de la última, y la otra en el árbol.

75.ª Dos casados por fuerza ó dos amancebados.

75. Un hombre y una mujer atados con sogas y forcejeando por soltarse y gritando que los desaten á toda prisa? O yo me equivoco, ó son dos casados por fuerza.

Núm. 76.—¿Está Vuestra merced?... pues, como digo... ¡eh! ¡Cuidado! si no...

Alto, 0,194; ancho, 0,131.

Un personaje vestido de General, con bastón de mando en su mano izquierda, parece que cuenta sus *hazañas* á tres tullidos.

76.ª Los militares finchados, llenos de gota y de potra, echan barabatas á los tullidos, ya que no las echaran á los enemigos.

76. La escarapela y el bastón le hacen creer á este majadero que es de superior naturaleza, y abusa del mando que se le confía para fastidiar á quantos le conoscen, soberbio, insolente y vano con los que le son inferiores, abatido y vil con los que pueden más que él (1).

Núm. 77.—Unos á otros.

Alto, 0,195; ancho, 0,133.

Dos viejos decrépitos montados en otros dos, pican, á guisa de toro, un cesto, con dos astas, que lleva un hombre sobre su cabeza y espalda.

---

(1) El militar representado pudiera ser D. Tomás Morla, Teniente general de Artillería, y Capitán general de Andalucía. Las palabras que lleva como título la estampa, el aire fanfarrón y vanidoso del personaje, y la pequeña camarilla de tullidos que le rodea, concuerdan con el carácter histórico de aquel General de Godoy.

77.ª Aun siendo los hombres unos carcamales se torean los unos á los otros.

77. Así va el mundo, unos á otros se burlàn y torean: el que ayer hacía de toro, hoy hace de caballero en plaza. La fortuna dirige la fiesta y distribuye los papeles, según la inconstancia de sus caprichos.

Núm. 78.—Despacha, que despiertan.

Alto, 0,192; ancho, 0,137.

Una vieja barre; un hombre limpia platos, y un tercero, con un fuelle, aviva la lumbre de la cocina. Los tres llevan trajes monacales.

78.ª Los frailes y monjas tienen francachelas de noche para cantar bien de día.

78. Los duendecitos son la gente más acendosa y servicial que puede hallarse: como la criada los tenga contentos, espuman la olla, cuecen la verdura, friegan, barren y acallan el niño: mucho se ha disputado si son Diablos ó no: desengañémonos, los diablos son los que se ocupan en hacer mal, ó en estorbar que otros hagan bien, ó en no hacer nada.

Núm. 79.—Nadie nos ha visto.

Alto, 0,190; ancho, 0,137.

Cinco frailes en una bodega, beben sendos vasos de vino, que extraen de un gran tonel que tienen á su lado.

79.ª Los abades y frailes echan *gaudeamus* á solas, y luego nos aparentan arregladas costumbres.

79. ¿Y qué importa que los mart.cos baxen á la bodega y echen cuatro tragos, si han trabajado toda la noche, y queda la espetera como una ascua de oro?

Núm. 80.—Ya es hora.

Alto, 0,198; ancho, 0,137.

Cuatro frailes, recién levantados de dormir, desperézanse en diversas posturas.

80.ª Los Obispos y Canónigos se llevan una vida ociosa y regalada, esperezándose, roncando y cantando sin ser útiles á sus semejantes.

80. Luego que amanece huyen, cada cual para su lado, Brujas, Duendes, visiones y fantasmas.

Núm. 81.—Sueño de la mentira y de la inconstancia.

Alto, 0,218; ancho, 0,158.—Agua fuerte y agua tinta.

Una joven medio desnuda, con dos caras. Un hombre tiene entre sus manos, oprimida contra su pecho, una de las de la joven. Una mujer, de doble cara también, tiene en la suya la otra mano de aquella. Acostada boca abajo en el suelo; pero con la cabeza erguida y apoyada en los brazos, cuyos codos descansan en tierra, una bruja ó demonio que mira con sarcasmo una serpiente que fascina un caprichoso pájaro, y va á engullírselo. Detrás de todos una mujer en pie, con un dedo en los labios, parece que recomienda el silencio. A lo lejos una fortaleza.

Esta agua fuerte no va incluida en la colección de los *Caprichos*.—La alegoría es indescifrable.—Una prueba de artista de esta rarísima estampa he visto entre las que pertenecieron al Sr. D. Valentín Carderera.—El dibujo original de la lámina lleva el título que he copiado.

Núm. 82.—..........

Alto, 0,220; ancho, 0,150.—Agua fuerte y agua tinta.

Una vieja de aire lastimero, una joven mesándose los

cabellos y una tercera figura levantando los ojos al cielo. Delante, sentado en tierra, y casi vuelta la espalda al espectador, un hombre dándole de comer á un perrito que tiene la boca abierta.

Goya no ha puesto inscripción alguna á esta lámina, por lo cual es imposible interpretar el sentido de ella, ni remotamente hacer ninguna conjetura.—Como la anterior, tampoco va incluída en los *Caprichos*.—Prueba de artista en la col. Carderera en el reverso de la precedente.

LOS DESASTRES DE LA GUERRA

Núm. 1.—Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer.

Alto, 0,147; ancho, 0,189.—Agua fuerte.

Un hombre pálido y siniestro, cuyo cuerpo cubren miserables harapos, está arrodillado con los brazos extendidos en cruz, en actitud suplicante, y fija su mirada en el cielo. Pueblan la atmósfera que respira caprichosos monstruos, que le amenazan.

Esta es la alegoría del pueblo español, representado en el macilento y acongojado personaje, y de la invasión francesa, con todas sus consecuencias, en las fantásticas quimeras y endriagos que bullen en derredor de aquél.

«La ejecución es inteligente y franca, parece mordida de una sola vez, y hechas con punta seca unas líneas muy finas que se observan tanto en el torso como en el paño, en el que también se

ha usado del bruñidor para atenuar la fuerza, que produciría dureza, de las líneas que forman los pliegues del paño que cae sobre los muslos.» «El fondo está rayado con gran valentía, sin cruzar los brazos unos sobre otros, cosa que muy rara vez hacía Goya, y que es uno de los caracteres más distintivos de sus grabados; no van todos en la misma dirección, lo que unido á la aguada de agua fuerte, produce la confusión de monstruos, que el artista buscó para expresar las aterradoras ideas que asaltan la mente del personaje» (1).

Distínguense las pruebas contemporáneas del autor de las estampas publicadas por la Academia en que aquéllas tienen los claros merced al color del mismo papel, y en la moderna tirada están cubiertos por aguadas de agua fuerte.

Núm. 2.—Con razón ó sin ella.

Alto, 0,138; ancho, 0,197.—Agua fuerte y punta seca.

Dos hombres del pueblo, armado el uno con una improvisada lanza, el otro blandiendo en su mano derecha una navaja, acometen furiosos, herizados sus cabellos por la ira, rotos sus trajes y derramando sangre de sus rostros heridos, sobre un grupo de soldados invasores, que, con ridículo porte y no menos ridículo atavío compuesto de casacón largo, morrión abultado, sendas mochilas y sendos sables, están en actitud de hacer fuego sobre aquéllos, esperando á la vez el choque con las aguzadas puntas de los cuchillos, sujetos en las mortíferas escopetas. En segundo término, multitud de combatientes.

Es una de las escenas del aciago día del 2 de Mayo de 1808, en Madrid.

«La figura que lleva el puñal y chorrea sangre de la cara es

(1) Este es el juicio del inteligente D. Enrique Mélida sobre la primera lámina de *Los desastres de la guerra*. A él nos remitiremos frecuentemente en el estudio de esta serie.

una figura felicísima, de movimiento é intención.» «En el salvaje valor con que se precipita sobre la boca del cañón de la escopeta, está admirablemente expresada aquella sed de venganza que no deja ver el peligro.» «Esta figura es la síntesis del alzamiento.»

Las primeras pruebas son de agua fuerte, pura, y el fondo completamente blanco. Las posteriores con rasgos de punta seca en la ropa de dos de los soldados, para rebajarlos, y una ligera aguada de *agua tinta* en el fondo. Unas carecen de las líneas que encuadran la composición; otras tienen el núm. 36 en el ángulo inferior izquierdo. En el superior del mismo lado, é interesando la lámina, va el núm. 2, en la serie de la Academia.

Núm. 3.—Lo mismo.

Alto, 0,146; ancho, 0,198.—Agua fuerte.

Apoyada su rodilla en el cadáver de un soldado francés, y sujetando fuertemente con sus dos manos un hacha de grandes dimensiones que tiene alzada sobre su cabeza, intenta descargar, uno de aquellos incógnitos héroes de nuestra guerra de la Independencia, terrible golpe sobre su contrincante, sanguinario dragón que se defiende armada su mano de un grueso sable. A la izquierda, montado á horcajadas en su enemigo, otro hombre del pueblo se halla en el instante de asestarle una cuchillada con el puñal que lleva en la diestra. Detrás del primer grupo, otra figura completa la composición.

«El dibujo es excelente.» «Tanto la novedad y vehemencia de esta lámina, como lo espontáneo y sentido del dibujo, la hacen sumamente apreciable, hallándose además grabada con suma sencillez.»

En las pruebas hechas por el mismo Goya el fondo es completamente blanco. Esta lámina en su primer estado lleva el número 18, grabado en el ángulo inferior izquierdo; en su segundo, el 3 en el superior del mismo lado, además del otro borrado con

algunas líneas; y en su tercero hállase encuadrada la composición y tiene un tono general y ligero de *agua tinta*.

Núm. 4.—Las mujeres dan valor.

Alto, 0,136; ancho, 0,187.—Agua fuerte y agua tinta.

Dos mujeres luchan desesperadamente contra dos soldados. La una atraviesa con el sable el cuerpo de su contrincante, que yace en tierra exánime. La otra cede al impulso fiero de aquel contra quien combate, que la tiene asida de los cabellos, próxima á arrojarla sobre el suelo.

«Este grabado sólo tiene espíritu; el dibujo está sumamente descuidado, á pesar de haber sido mordido por dos distintas veces y haber trabajado bastante con el bruñidor para borrar los arrepentimientos y destacar un paño.» «Exceptuando las figuras, todo lo demás está cubierto con una aguada del ácido.»

Las antiguas pruebas son de agua fuerte, con ayuda del *agua tinta*, pero dejando algunos claros del mismo blanco del papel.

Núm. 5.—Y son fieras.

Alto, 0,133; ancho, 0,180.—Agua fuerte, agua tinta y punta seca.

Grupo de mujeres en reñida pelea contra una patrulla de soldados. En primer término una de aquéllas, que sostiene á sus espaldas con su brazo izquierdo un niño de pecho, hinca la improvisada lanza, que blande en su diestra, en el vientre de su enemigo, que cae hacia atrás. A la izquierda, un poco más lejos, otra, alzando sobre su cabeza una voluminosa piedra, en actitud de quererla arrojar sobre los invasores; delante de ella una compañera de heroísmo, incorporándose en el suelo donde yace sustentando un puñal en la mano derecha. Al lado opuesto, y ya más alejado, un francés en el momento de disparar su escopeta sobre el grupo, que lo completan otra mujer armada de una espa-

da antigua, un soldado en lucha contra ella y varios combatientes de ambos sexos revolcándose en la refriega.

«El dibujo tiene mucha vida, se oyen los lamentos y las imprecaciones, hallándose perfectamente interpretada la confusión y desorden de los que ruedan por el suelo.»

Existen dos estados del cobre entre las pruebas antiguas; antes del número y de los trabajos de punta seca; y con el número 28 en el ángulo inferior izquierdo y rayados los calzones del soldado que cae víctima del chuzo de la mujer, ambas son aguas fuertes, ayudadas del *agua tinta* en el fondo, en el terreno y en los trajes. Distínguese el tercer estado por el núm. 5 en el ángulo superior izquierdo y la desaparición del 28.

Núm. 6.—Bien te se está.

Alto, 0,121; ancho, 0,189.—Agua fuerte y agua tinta.

Tendido en tierra y como agonizando, se halla un soldado francés rodeado de cuatro de sus compatriotas, uno de los cuales quiere incorporarle asiéndole de un brazo, otro le mira compasivo con las manos en cruz apoyadas en el pecho, y los dos restantes permanecen en silencioso recogimiento. Por la derecha se ve venir otro soldado invasor y á la izquierda del grupo destácase otro más, llevando en brazos un compañero herido. A lo lejos varias figuras.—Firmado en el angulo inferior izquierdo: *Goya*.

Interpretando esta lámina, dice el Sr. Mélida: «Aquí no sigue ya Goya el orden cronológico que parece dispuesto á seguir, empezando por el Dos de Mayo: nos traslada á una acción campal y nos pone delante la muerte de un General, al parecer, cercado de sus soldados; tal vez Dupré, el que murió en la batalla de Bailén.» «Este grabado, aunque un poco pasado como mordido, está bien compuesto é impregnado de elevado y melancólico sentimiento.»

Los dos estados de las pruebas antiguas diferénciase en que

el primero tiene solamente el núm. 26 en el ángulo inferior izquierdo, y el segundo, además, en el superior del mismo lado el número 6. En ambos combínase con el agua fuerte el *agua tinta*, si quier ligeramente.

Núm. 7.—¡Qué valor!

Alto, 0,138; ancho, 0,187.—Agua fuerte, agua tinta y punta seca.

Una mujer en pie sobre un montón de cadáveres, está dando fuego á un cañón.

Es, á no dudarlo, Agustina Zaragoza, en la defensa heroica de la capital aragonesa.

Ligeras aguadas de agua tinta en el lado derecho, terreno y menudos trazos de punta seca en las ropas de la heroína, ayudan el efecto de la composición. Las pruebas contemporáneas del maestro son aguas fuertes puras con el núm. 41 en el ángulo inferior izquierdo, sin el 7 que, en el superior del mismo lado lleva la serie moderna.

Núm. 8.—Siempre sucede.

Alto, 0,148; ancho, 0,195.—Agua fuerte.

Varios dragones franceses de á caballo huyendo en revuelta retirada; y en primer término, caídos en tierra un caballo y su jinete.

Las primeras pruebas son aguas fuertes puras con el fondo de la lámina enteramente blanco, y sin que existan las líneas que rodean la lámina.

Núm. 9.—No quieren.

Alto, 0,140; ancho, 0,196.—Agua fuerte y agua tinta.

Un soldado de brutal fisonomía, cuya fiereza aumenta la peluda gorra que cubre su cabeza, tiene con sus brazos

fuertemente asida por la cintura á una mujer, que trata de separarse de aquellos repugnantes lazos, hincando las uñas de su mano derecha en la mejilla del salteador de honras. A la derecha, otra mujer en actitud de asestar sobre el soldado un golpe con el cuchillo que lleva en su diestra; y á la izquierda en segundo término la rueda de una noria.

«Por el modismo de la leyenda pudiera figurar en Aragón la escena.» «Este grabado sólo tiene intención.»

Existen tres diversos linajes de pruebas contemporáneas de Goya: el *primero*, de agua fuerte pura, pero sin el número 29, que grabado en el ángulo inferior izquierdo constituye el *segundo*; el *tercero* tiene huellas del uso del *agua tinta* en el terreno y en el fondo, dejando en blanco los claros del vestido de la mujer asediada por el soldado. Hoy lleva el grabado de la colección de la Academia el núm, 9 en el ángulo superior izquierdo; y en la cara del francés se ven ligeros rayados de punta seca.

Núm. 10.—Tampoco.

Alto, 0,125; ancho, 0,191.—Agua fuerte.

Dos mujeres en tierra luchan contra dos soldados que brutalmente asedian sus honras. A la izquierda el cadáver de otro soldado, y en el lado opuesto, en segundo término, varias armas sobre el suelo.

«Esta composición respira la misma vida, que franqueza y espontaneidad el grabado.»

Las pruebas de los tiempos de Goya, llevan el número 19 en el ángulo izquierdo inferior del margen, que se ha conservado demás del de la nueva numeración. Monsieur Lefort supone juiciosamente que existe un estado anterior al número.

Núm. 11.—Ni por esas.

Alto, 0,137; ancho, 0,161.—Agua fuerte.

Ocultos bajo un arco de bóveda algunos soldados amenazan y maltratan á varias mujeres objetos de su brutal concupiscencia. Uno de aquéllos arrastra, sujetándola por sus dos manos, á una madre quizás, cuyo hijo yace en tierra desprendído de sus brazos; otro ruega ó promete infame castigo, si no se presta á ser instrumento de su lujuria, á otra desventurada que, con las manos en cruz y en actitud suplicante, demándale conmiseración. Algunas figuras más en segundo término completan el cuadro; y ocupa el fondo el campanario de una ermita.—Firmado en el angulo inferior izquierdo: *Goya.*

Hay tres estados de las pruebas antiguas: antes del número el 1.°; con el número diez y ocho en el ángulo de la margen superior izquierda, el 2.°; y el 3.° con el número once en la parte superior del mismo lado, además del indicado, cuyo número subsiste hoy en la colec. de la Acad.

Núm. 12.—Para eso habeis nacido.

Alto, 0,126: ancho, 0,192.—Agua fuerte y agua tinta.

Entre un montón de cadáveres de paisanos defensores de nuestra independencia, se ve un compañero de aquellos que, atacado de un mortífero vómito, cae aumentando el número de los incógnitos é infortunados héroes.—Firmado en el terreno de la izquierda: *Goya.*

«La figura del hombre que con los brazos abiertos é inclinado hacia adelante, arroja sangre por la boca, está grabada con suma delicadeza.»

De las pruebas antiguas existen dos estados: el 1.° antes del número veinticuatro. que. grabado en el ángulo inferior izquier-

do del margen, caracteriza el 2.º En la colección de la Acad. el número 12 en el ángulo superior izquierdo. Ligeras aguadas de agua tinta en el fondo.

Núm. 13.—Amarga presencia.

Alto, 0.139; ancho, 0.188.—Agua fuerte y agua tinta.

Una desventurada mujer yace en el suelo, en actitud suplicante, ferozmente asediada por dos soldados franceses, que no satisfechos con haber robado la casa ó lugar edificado, bajo cuyos arcos está presentada la escena, acaban de maniatar y sujetar á un poste, que hay en el lado izquierdo, al marido de aquélla, para terminar el abominable acto de pillaje y desenfreno deshonrando á la infeliz víctima de sus concupiscencias. En segundo término distínguense dos figuras más.—Firmado en el angulo inferior izquierdo: *Goya.*

Las antiguas pruebas presentan dos estados: el 1.º antes del número, el segundo con el número 24 en el ángulo inferior izquierdo de la margen. En la Col. de la Acad. borrado este número y con el 11 en el superior izquierdo. El fondo de la composición es de *agua tinta.*

Núm. 14.—¡Duro es el paso!

Alto, 0,126; ancho, 0,156.—Agua fuerte y agua tinta.

Ascienden por una escalera de madera, vueltos de espalda y fuertemente sujetas en cruz sus manos con apretados cordeles, dos reos condenados á la pena capital de horca. Ayúdanles sus dos verdugos y exhórtales un fraile colocado al pie de uno de los mástiles del mortífero aparato. En segundo término, los cuerpos de dos ahorcados, pendientes de las cuerdas, y movidos por el horrible impulso de los verdugos. A la derecha un grupo de gentes arrodilladas esperan el turno de la pena que les aguarda.

Escribe el Sr. Mélida: «¿A qué ejecuciones se refería Goya al representar las que en la lámina aparecen y que tengan conexión con los sucesos de la guerra? ¿Será tal vez á las que tuvieron lugar en Valencia á consecuencia de la horrible matanza de indefensos franceses que dirigió el canónigo Calvo? No lo sabemos; pero ello es que en la plancha, tanto los reos como los verdugos, parecen por sus trajes y tipos españoles, y que no se ve un solo soldado francés. Sea lo que fuere, el grabado está muy bien sentido; y parece haber sido atacado dos veces distintas por el ácido...»

Las antiguas pruebas tienen dos estados; *el primero* antes de todo número; *el segundo* con el 23 grabado en el ángulo inferior izquierdo, y ambos aguas fuertes puras. Hoy está borrado este número, tiene la estampa el 14 en la parte superior de la lámina y ligeros toques de *agua tinta.*

Núm. 15.—Y no hay remedio.

Alto, 0,127; ancho, 0,155.—Agua fuerte, agua tinta y punta seca.

Se ve en el centro la figura de un hombre atado de espaldas á un poste, con los ojos vendados y la cabeza caída hacia adelante: espera el desdichado el momento de recibir el mortífero plomo de varias escopetas que le apuntan, y asoman por el lado derecho de la lámina. Delante de esta figura, yace en el suelo, con la cabeza destrozada, la de otro compañero de suplicio, que le precedió en la ejecución. En términos sucesivos otros postes, con otros condenados á muerte atados á ellos, y en actitud de hacerles fuego patrullas de soldados invasores.

Las pruebas antiguas carecen del número de hoy; pero tienen ya los rasgos de punta seca, que se ven en las ropas de las figuras. Fondo de *agua tinta.*

Núm. 16.—Se aprovechan.

Alto, 0,131; ancho, 0,196.—Agua fuerte y agua tinta.

Tendidos en el suelo hállanse cuatro cadáveres de guerrilleros españoles, de cuyas ropas se apoderan dos soldados franceses. Fondo: un grueso árbol, y á lo lejos, humanos resíduos de la batalla y gente dispersa.—Firmado en el terreno de la izquierda: *Goya*.

«Esta lámina es una de las mejores de la colección.» «A las condiciones de intencionalidad de las anteriores, ha conseguido Goya unir en la presente una encantadora delicadeza de dibujo.» «El desnudo de los muertos que los franceses despojan, está apuntado con una inteligencia magistral.» «Parece haber sido mordido dos veces, y tiene *agua tinta.*»

Las antiguas pruebas distínguense por ser antes de todo número, y por carecer del ayuda del *agua tinta*, teniendo el fondo y los claros según el blanco del papel.

Núm. 17.—No se convienen.

Alto, 0,128; ancho, 0,194.—Agua fuerte y agua tinta.

Colocado á la izquierda de la lámina está un jefe ó general del ejército francés, montado en su caballo, extendido el brazo derecho, en cuya mano lleva el sable, y como en actitud de dar una orden á algún ayudante ó inferior jerárquico suyo, que se ve detrás de él, á su izquierda.—En el suelo algunos muertos ó heridos. A lo lejos, luchan españoles y franceses.—Firmado en el terreno, centro inferior de la estampa: *Goya*.

El primer estado de las antiguas pruebas es anterior á todo número: el 2.° con el 17 en el ángulo inferior izquierdo: ambos sin el ayuda del *agua tinta*.

Núm. 18.—Enterrar y callar.

Alto, 0,132; ancho, 0,197.—Agua fuerte, agua tinta y punta seca.

Desnudos de toda ropa y con el aspecto horrible de la muerte y de la descomposición, se ven esparcidos en yermo terreno montones de cadáveres. Detrás del que constituye el centro de la composición álzanse las figuras de un hombre y una mujer que, afligidos por aquella horrible matanza de bravos españoles, lloran quizás al hijo, al hermano, al amigo entrañable... En la parte izquierda inferior firmado: *Goya.*

Para la fina ejecución de este grabado, se le ha atacado varias veces con el agua fuerte, y se ha empleado la punta seca para las medias sombras de los cuerpos de los muertos, y el *agua tinta* para el fondo y parte del terreno.

El primer estado de las pruebas antiguas es antes del número; el 2.º con el 18, grabado en la margen del inferior.

Núm. 19.—Ya no hay tiempo.

Alto, 0,132; ancho, 0,199.—Agua fuerte, agua tinta y punta seca.

Al lado de unas ruinas, está sobre el suelo, al parecer fuertemente atado de espaldas y con los brazos en cruz, el jefe acaso de la familia que habitaba la casa, ó en inmóvil posición, á causa de las amenazas de un horrible mameluco, en tanto que un compañero de éste, poseído de feroz concupiscencia, abraza por su cintura á una doncella. Preséntase un oficial, y dice á sus subordinados el epígrafe de la lámina. Dos mujeres imploran misericordia, y una tercera, en tierra, de bruces á sus pies.—Firmado en el lado izquierdo del terreno: *Goya.*

En las caras, y en la de la mujer que hay en el suelo principalmente, nótanse los rasgos de la punta seca, el fondo es de

agua tinta: la ejecución, en general, muy sentida: las áctitudes de las mujeres que suplican son tan expresivas como enérgicas.

Antes del número; y con el 21 grabado en el margen inferior izquierdo, son los dos estados de las antiguas pruebas.

Núm. 20.—Curarlos y á otra.

Alto, 0,121; ancho, 0,193.—Agua fuerte y agua tinta.

Un guerrillero español, sin su brazo derecho que acaba de perder batallando, protegido por dos de sus compañeros, está sentado en primer término, inclinado el cuerpo hacía su lado izquierdo, á causa del desfallecimiento, del cansancio y de las mortales heridas. Al lado, y un poco más atrás, un grupo análogo de cuatro figuras. Paisaje con dos árboles secos en el centro, desgajadas sus escasas ramas.—Firmado en el lado izquierdo del terreno: *Goya 1810*.

«En la cabeza del soldado que tiene el brazo cortado, están muy bien pintados el dolor y el desfallecimiento de un alma grande y generosa.»

Las pruebas antiguas son antes de todo número, y no tienen limpia la margen del cobre.

Núm. 21.—Será lo mismo.

Alto, 0,125; ancho, 0,192.—Agua fuerte.

Dos hombres conducen en sus hombros el cuerpo de un herido: en el suelo otros tres: detrás, con su rodilla en tierra, desmelenada, las manos en el rostro, una mujer que llora.—Firmado en el ángulo inferior izquierdo: *Goya*.

Tiene aguadas de agua fuerte esta lámina. Las pruebas antiguas carecen de ella; y ofrecen dos estados: el 1.° antes del número, el 2.° con el número 25 en el ángulo izquierdo inferior del margen.

Núm. 22.—Tanto y más.

Alto, 0,123; ancho, 0,199.—Agua fuerte y agua tinta.

Montón de cinco cadáveres de españoles. Ni de sus ropas, ni de sus armas les ha despojado el enemigo; pues aquéllas las llevan puestas, y éstas, con los sombreros y otros accidentes, se ven esparcidas por el suelo.—Firmado en el lado izquierdo del terreno: *Goya.*

«El agrupamiento y actitudes de los cadáveres es más espontáneo y natural en esta que en la anterior, además de que está mejor grabada.» «Reproduce perfectamente la confusión y desorden después de la derrota.»

En las pruebas antiguas el fondo es completamente blanco; y sin ayuda del *agua tinta,* ha sido grabada la composición. Un segundo estado debió de existir con el número, que en la margen inferior hoy se ve borrado. En el fondo una ligera aguada de *agua tinta* á la izquierda.

Núm. 23.—Lo mismo en otras partes.

Alto, 0,122; ancho, 0,198.—Agua fuerte, agua tinta y punta seca.

El mismo asunto que en la anterior lámina, con la variante de que los cadáveres, en lugar de estar presentados sobre campo abierto, yacen bajo un arco de fábrica, indicando que la muerte les ha sorprendido en la defensa de alguna población ó en algún fuerte. La colocación de las figuras es tan natural y expresiva, como varia y caprichosa.—Firmado en dos distintos sitios de la parte inferior, en claro y en oscuro: *Goya.*

«El agua fuerte empleada en varias mordeduras, y en la forma de aguada, y el *agua tinta,* son los procedimientos empleados por el autor en este grabado, que firmó en dos distintos sitios, lo que prueba que una vez hecho varió la mancha; y como enton-

ces quedase oscurecido el nombre por el rayado que tiene encima, repitió la firma, en donde sólo había fondo de *agua tinta.*» Tiene además el grabado ligeros rastros de punta seca en el relieve de alguna de las figuras de segundo término.

De las pruebas antiguas hay dos estados: el 1.° antes del número; el 2.° con el 14 en la margen inferior.

Núm. 24.—Aun podrán servir.

Alto, 0,131; ancho, 0,211.—Agua fuerte y agua tinta.

Dos distintas parejas llevan un herido, abrazándolo los unos por las piernas, los otros por el cuerpo. Otra pareja conduce en una camilla otro herido. Fondo, edificios y varias gentes ocupadas en igual humanitario servicio. En el terreno, y en primer término, varios accesorios.—Firmado en el ángulo inferior izquierdo: *Goya.*

«La composición está llena de acción y movimiento.» «La forma, tal vez un poco grotesca de conducir los que no pueden valerse, es, sin embargo, muy natural y demuestra bien el atropellamiento, hijo del vehemente deseo de que encuentren remedio cuanto antes.» «Este cobre ha sido sometido varias veces á la acción del agua fuerte y tiene fondo de *agua tinta.*»

El primer estado de las antiguas pruebas es antes de todo número, y el 2.° con el 12 en la margen inferior izquierda.

Núm. 25.—También estos.

Alto, 0,117; ancho, 0,195.—Agua fuerte y agua tinta.

Es un improvisado hospital de sangre. A la izquierda descansa en su camilla uno de los heridos, cubierto por las ropas de la misma, vendada su cabeza, y al parecer está dormido. Delante de él, sentado en un banquillo, se ve otra figura en actitud de examinarse con sus dos manos una herida ó apósito de su pierna derecha. En el centro de

la composición, puesto de espaldas, y alzado sobre su cama por dos enfermeros, un herido sufre la operación de extraerle una bala de su muslo izquierdo, la cual le practican atentamente dos facultativos. A la derecha y en segundo término esperan el turno de la cura los demás desvalidos.—Firmado en el lado izquierdo: *Goya.*

«Esta lámina es preciosa, la novedad de la composición, la inteligente expresión de las fisonomías y las infinitas delicadezas de grabado y dibujo que reune, ponen muy alto el nombre del autor, que se ostenta en ella.» «Como la anterior, ha sido varias veces remordida y ayudada por el *agua tinta.*» Tiene detalles primorosos, como el saco que hay en el centro del primer término.

El *primer* estado de las antiguas pruebas es antes de todo número; el *segundo* con el número 13 en la margen inferior.

Núm. 26.—No se puede mirar.

Alto, 0,120: ancho, 0,186.—Agua fuerte y agua tinta.

Hombres, mujeres, niños, echados sobre el suelo ó de rodillas, con la desesperación ó la súplica reflejadas en la actitud ó en el semblante, van á sufrir la pena de ser pasados por las armas. Los cañones de las escopetas, armadas de cuchillos, aparecen por el lado derecho de la lámina.—Firmado en el ángulo inferior izquierdo: *Goya.*

«Los diversos afectos que embargan á las víctimas están presentados con mucha pasión y maestría.» El agua fuerte empleada en aguadas y en varias mordeduras en las ropas de las figuras que yacen en tierra, y el *agua tinta* en el cielo de la composición, son los procedimientos de que se valió el autor en este grabado.

Las antiguas pruebas son antes de todo número, y el segundo estado con el 21 en la margen inferior.

Núm. 27.—Caridad.

Alto, 0,130; ancho, 0,192.—Agua fuerte, agua tinta y punta seca.

Cuatro hombres, á juzgar por el traje españoles, ocúpanse en arrojar á una sima los cadáveres que, despojados de toda ropa, se ven esparcidos por el campo.—Firmado en el ángulo inferior izquierdo: *Goya 1810.*

«Para comprender aquí el verdadero significado de esta palabra sería necesario saber el sentido en que Goya la empleó; pues atendiendo á la composición, lo mismo puede ser alabanza que epigrama.» «La forma con que arrojan los cadáveres aquellos hombres, y la idea de que tal vez han sido ellos los despojadores, junto con el habitual sarcasmo de la leyenda, dan lugar á la duda indicada.»

Estados de las antiguas pruebas: 1.° antes del número, con el fondo enteramente blanco, y con ligeros rastros de la punta seca en los dos cadáveres que caen en la sima; el 2.° sin número, asimismo, y más enérgico y tupido rayado por la punta seca; el 3.° con el número 11 grabado en la margen inferior.

Núm. 28.—Populacho.

Alto, 0,150; ancho, 0,197.—Agua fuerte y agua tinta.

La vil canalla, ebria y poseída de repugnante desenfreno, arrastra, con una cuerda atada á los pies, un cadáver descabezado, cuyos desnudos miembros no cubren más que los últimos restos de la camisa. Un hombre, con una especie de chuzo en sus manos, lo pincha; una mujer está en actitud de descargar sobre el muerto un golpe de palo. Detrás de este grupo de tres, la muchedumbre que contempla el espectáculo, ó con la estoica conmiseración que revelan dos mujeres en sus semblantes, ó con la estúpida impasibilidad de un clérigo, que sobresale entre las gentes. Fondo: al parecer, un mercado público.

«¿Quién es la víctima? Indudablemente es persona de la simpatía de Goya, ó cuyo castigo cree inmerecido, á juzgar por el rótulo. Tal vez sea el Marqués de Perales, que, según es sabido, fué arrastrado por el pueblo de Madrid, á consecuencia de lo de los cartuchos de arena cuando se aproximó Napoleón. Y pudiera dar lugar á esta sospecha la mujer que apalea el cadáver, que acaso represente la hija de un carnicero, antigua querida del marqués, que ofendida de su abandono, fué principal instigadora del suceso. El dibujo de esta lámina es bastante débil. Tiene fondo de *agua tinta* y aguada de agua fuerte.»

Las antiguas pruebas son aguas fuertes puras, llevan el número 28 en el ángulo superior izquierdo, y las incorrectas mordeduras del ácido, que en la parte inferior de la lámina se observan, denotan que desde un comienzo se usó de este cobre bastante alterado y mal preparado. Ápenas se notan en ellas las líneas que rodean la composición.

Núm. 29.—Lo merecía.

Alto, 0,150; ancho, 0,204.—Agua fuerte y agua tinta.

El asunto de la anterior lámina se repite en esta con diversa agrupación de las figuras. Ahora se ven los sanguinarios asesinos, que llevan sobre sus hombros, fuertemente asida con sus manos, la cuerda que arrastra el cadáver de la víctima. Un hombre con un palo y otro con una espada están en actitud de descargar golpes sobre el cadáver, A lo lejos la muchedumbre.

«Por el soldado que se ve, espada en mano cooperando á la venganza, podría inferirse que la víctima era el anciano general Filangieri.» «El grabado, aunque incorrecto, tiene mucho carácter.» El fondo es de *agua tinta* y en el terreno se ven aguadas de agua fuerte.

Las antiguas pruebas son aguas fuertes puras, y el encuadramiento de la composición apenas se percibe. El cobre desde un principio fué tratado con descuido, y rayado en el fondo con

punta seca, sin que se hayan podido hacer desaparecer hoy aquellos trazos.

Núm. 30.—Estragos de la guerra.

Alto, 0,128; ancho, 0,156.—Agua fuerte y punta seca.

Es el hundimiento de una casa, merced al bombardeo del enemigo. Hombres, mujeres, niños, muebles, cuanto contiene la casa, se ve caer entre las vigas y el material convertido en ruinas y escombros. —Firmado en el ángulo inferior izquierdo: *Goya.*

«El horrible desorden de tamaña desgracia está perfectamente interpretado.» «La mujer que con el niño en brazos se ve desplomarse en primer término, compone muy bien.» El grabado está muy pasado y ayudado con aguadas de agua fuerte en tonos diversos: el modelado de los miembros que tienen descubiertos las dos mujeres que se ven en el horrible descenso, está hecho con la punta seca.

Las antiguas pruebas no tienen más diferencia, en su *primer estado*, que son antes de todo número; y en su segundo, que llevan el que hoy vemos borrado en el ángulo inferior de la margen izquierda.

Núm. 31.—¡Fuerte cosa es!

Alto, 0,137; ancho, 0,189.—Agua fuerte, agua tinta y punta seca.

De las ramas de un árbol, que hay á la derecha de la composición, están suspendidos los cuerpos de tres ahorcados, de las piernas de uno de los cuales está asido un soldado, sin duda para consumar la operación. En el centro, la figura de un soldado, en actitud de envainar su sable con fiero y característico ademán.

Es esta lámina de lo más flojo de la serie, en los procedimientos del grabado y en la inspiración. Cuanto más corregía Goya

este cobre, ya con nuevas mordeduras, ó con aguadas de agua fuerte, ya con el agua tinta ó usando de la punta seca con esplendidez, otras tantas veces la dejaba más desairada é incorrecta. El dibujo es falso, la composición carece de perspectiva y de verdad.

Dos son los estados de las antiguas pruebas: el 1.° antes de todo número; el 2.° con el 32 en el ángulo izquierdo inferior del margen: ambos sin la ayuda de la punta seca, ni del *agua tinta*.

Núm. 32.—¿Por qué?

Alto, 0,134; ancho, 0,189.—Agua fuerte, agua tinta y punta seca.

Tres soldados franceses ahorcan á un desgraciado. En el tronco de un árbol, que se ve á la izquierda, está atada la cuerda; dos de aquéllos tiran fuertemente de las piernas y del cuerpo de la víctima; el tercero, apoyado de espaldas en el tronco del árbol, tiene su pie izquierdo detrás del cuello del condenado á la bárbara pena, coadyuvando á la acción eficaz del nudo corredizo.

Cobre muy deteriorado y muy corregido. Tiene aguada de agua fuerte y ligeros toques de punta seca, apenas perceptibles. En el fondo derecho, aguada de agua tinta.

Las antiguas pruebas llevan en la margen inferior izquierda el número 49.

Núm. 33.—¿Qué hai que hacer más?

Alto, 0,140; ancho, 0,187.—Agua fuerte, agua tinta y punta seca.

Dos feroces soldados franceses asen las piernas, y esfuérzanse por oponerlas todo lo posible, de un desgraciado que desnudo de toda vestidura, yace con la cabeza y brazos en tierra. Un tercer verdugo intenta dividir el cuerpo de la víctima, armado de un grueso sable. Dos figuras más y un árbol completan la estampa.

Los detalles de la punta seca dàn relieve á todo el cadáver, y á la cara y casaca del francés de la derecha.

Hay borrado un número ilegible en el ángulo inferior izquierdo de la margen del cobre. Acaso es el número 17 en las pruebas existentes antes de trazar la línea que encierra el grabado.

Núm. 34.—Por una navaja.

Alto, 0,138; ancho, 0,186.—Agua fuerte.

Sentado en el banquillo del garrote y sujeto al mortífero instrumento por sendas ligaduras, se ve el cadáver de un *ajusticiado por una navaja*, que lleva pendiente de un cordel al cuello. En el fondo: la muchedumbre que mira y comenta el lúgubre suceso.

Apenas si puede decirse que hay vestigios de punta seca.

Las antiguas pruebas tienen dos estados: el primero antes de todo número, el segundo con el número 34 grabado en el ángulo superior izquierdo: en ambos estados está ligeramente trazadà la línea que encierra el grabado.

Núm. 35.—No se puede saber por qué.

Alto, 0,126; ancho, 0,178.—Agua fuerte, agua tinta y punta seca.

Ocho agarrotados, de cuyos cuellos cuelgan los objetos por los que han sufrido la pena de muerte, se ven en un solo tablado.

Es una notable lámina por lo bien entendido de la composición y el carácter tétrico que la distingue.

Las pruebas de artista contemporáneas de Goya fueron ya ejecutadas con las aguadas de tinta y la ayuda de la punta seca en las hopas de las víctimas; pero la parte izquierda del tablado, las luces de la estampa y el fondo en general, carecen de las aguadas y toques de las modernas. Fáltales también á las primitivas el número.

Núm. 36.—Tampoco.

Alto, 0,140; ancho, 0,191.—Agua fuerte.

Cómodamente sentado, un soldado francés contempla complacido el rígido cadáver de un ahorcado que cuelga de un tronco de árbol. A lo lejos otras dos víctimas que han sufrido igual suerte.

Las antiguas pruebas son de dos estados: el primero con el número 39 en el ángulo inferior izquierdo y sin encuadrar la composición: el segundo con el número 36, en el ángulo superior izquierdo, subsistiendo el primero, y trazadas las líneas que encierran la estampa.

Núm. 37.—Esto es peor.

Alto, 0,136; ancho, 0,185 —Agua fuerte, agua tinta y punta seca.

Es abominable el espectáculo.—Clavado en una gruesa rama vertical de un árbol, aguzada á propósito, destácase el cadáver desnudo de un hombre horriblemente mutilado. En segundo término luchan franceses y españoles.

En la pierna derecha, en la espalda y en el erizado cabello del cadáver, manejó su autor la punta seca. El fondo es aguada de tinta.

Las antiguas pruebas tienen el número 32, grabado en la margen inferior izquierda.

Núm. 38.—¡Bárbaros!

Alto, 0,139; ancho, 0,190.—Agua fuerte y agua tinta.

Abrazado á un grueso poste, y con fuertísimas ligaduras atado, un hombre espera el momento terrible en que descarguen sus mortíferas carabinas dos fascinerosos, que apuntan sobre él á quemarropa. Más lejos tres soldados.

Es una de las peores láminas de la colección. A pesar de que Goya ha corregido el cobre varias veces, no ha logrado ningún éxito. El dibujo es incorrectísimo; y la composición nada feliz. Sólo se aplaude el noble entusiasmo por la causa nacional que palpita en la obra, y el odio hacia el invasor vandálico.

El primer estado es agua fuerte solamente; el segundo agua fuerte y agua tinta, con el núm. 38 grabado en el ángulo superior izquierdo. En el moderno se ha trazado una margen y hecho el cuadrado de la estampa.

Núm. 39.—Grande hazaña. ¡Con muertos!

Alto, 0,139; ancho, 0,187.—Agua fuerte, agua tinta y punta seca.

Atados á un árbol, tres cadáveres. Uno de ellos mutilado con ferocidad; pues la cabeza, separada del tronco, hállase hincada en una rama, y pendientes de otra ambos brazos unidos por las muñecas.—Firmada en el ángulo inferior izquierdo: *Goya.*

Es de un dibujo perfecto. Con la punta seca ha dado el autor á los cuerpos gran relieve, y con el agua tinta, tono agradable al fondo.

Las pruebas de artista hechas por Goya, están ya trabajadas con punta seca; pero carecen de toda línea alrededor del grabado.

Núm. 40.—Algún partido saca.

Alto, 0,138; ancho, 0,187.—Agua fuerte y punta seca.

Un hombre armado de un cuchillo en su mano derecha, arrójase con furia sobre una fiera, á la cual clava en su mandíbula inferior el arma que lleva.

La túnica que viste la figura tiene hechos algunos pliegues de la cintura con la punta seca, y asimismo se ven en el pie izquierdo.

¿Cuál es la explicación de esta alegoría? El Sr. Mélida dice que tal vez aluda á algún afrancesado, y partiendo de este supuesto sería menos difícil su explicación. Mr. Lefort, fundándose en lo grabado en los núms. 34 y 35 de la colección, supone que Goya ha querido probar irónicamente que una navaja, á pesar del castigo que se aplicaba á los que las llevaban, podía ser buena para alguna cosa. ¿Significará la caprichosa y furibunda fiera que Goya ha grabado, el terrible y vencedor ejército napoleónico, y la figura que la acomete, nuestra España que denodadamente hirió y mermó las huestes del héroe de las pirámides, ya que no venció aquella sanguinaria y potente hiena?

Las antiguas pruebas son aguas fuertes puras con el núm. 40 en el ángulo superior izquierdo de la margen, tal como ha subsistido el cobre en la moderna tirada de la Academia.

Núm. 41.—Escapan entre llamas.

Alto, 0,133; ancho, 0,197.—Agua fuerte, agua tinta y punta seca.

Un numeroso gentío huye despavorido de entre las llamas de un aterrador incendio. El esposo lleva en brazos á su mujer medio asfixiada y casi desnuda. El hijo á su madre anciana. Unos caen al suelo desvanecidos por el humo, ó anonadados por el pánico. Otros corren y chocan entre sí, ó intentan auxiliarse mútuamente.—Firmada en el ángulo inferior izquierdo de la lámina: *Goya.*

¿Querrá representar el incendio y saqueo de Torquemada, efectuado por el ejército de Lasalle al marchar sobre Valladolid? Parécenos verosímil. Represente el incendio que quiera, la presente es una gran lámina. La vida, el movimiento, el pánico que pinta en ella, el atropellamiento y confusión que produce el siniestro, el bello grupo de la mujer medio desnuda que conducen desmayada, el excelente partido de claro oscuro producido por las llamas que alumbran la escena, todo, en fin, contribuye al buen éxito de esta composición.

Ha sido mordida varias veces por el ácido. El primer estado

del cobre es antes del número; el segundo con el 10 en la margen inferior; los grabados de estos dos primitivos estados son aguas fuertes puras.

Los modernos tienen aguadas de tinta en las luces del fondo; y toques de punta seca en las vestiduras de la mujer que, en primer término derecho, corre despavorida.

Núm. 42.—Todo va revuelto.

Alto, 0,155; ancho, 0,202.—Agua fuerte y agua tinta.

Representa un buen número de frailes dominicos y capuchinos que, arrojados de sus conventos, corren dispersos y asustados.

Goya ha hecho de esta lámina una terrible ironía contra las órdenes monásticas de su tiempo, uno de sus temas favoritos. Los estúpidos semblantes de los religiosos excitan más hilaridad que compasión, en medio de su desgracia.

Las pruebas de los tiempos del autor son aguas fuertes puras, que tienen el fondo, que modernamente se ha llenado con aguadas de tinta, completamente blanco. El núm. 42, que hoy subsiste en el ángulo superior izquierdo, fué trazado entonces, pero no las líneas que separan la margen y el grabado.

Núm. 43.—También esto.

Alto, 0,137; ancho, 0,195.—Agua fuerte y agua tinta.

Es el mismo asunto que el de la estampa anterior, pero mayor la muchedumbre de religiosos, los cuales son franciscanos, y en fuga más desesperada á causa de la mayor proximidad del enemigo. En primer término, dos de ellos con los hábitos ridículamente remangados; uno con la vista hacia atrás y empujando con su mano izquierda al que va á su lado.

Las antiguas pruebas son aguas fuertes puras y llevan el nú-

mero 40 grabado en la margen inferior, sin que alrededor de la composición se haya trazado línea alguna. El fondo ha sido modernamente bañado de aguadas de tinta.

Núm.—44.—Yo lo ví.

Alto, 0,124; ancho, 0,195.—Agua fuerte, agua tinta y punta seca.

En primer término, una madre con dos hijos: uno de estos lo tiene abrazado al pecho con su brazo izquierdo: otro arrodillado en tierra con la cabecita vuelta hacia atrás y expresando en su fisonomía el terror que lo domina: sin duda ha tropezado en la huída, en que el grabador lo representa, y la madre lo trata de levantar con su mano derecha, y alentarlo en la fuga. Al lado izquierdo, un cura con un saco de dinero asido fuertemente por sus dos manos, y un hombre del campo, corren desesperadamente con la vista fija en el lado derecho. Más lejos una muchedumbre de hombres, mujeres, niños, animales, que todos corren en la misma dirección de los primeros. En la lontananza el pueblo que acaban de abandonar sus habitantes, temiendo el saqueo del ejército napoleónico. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: *Goya.*

Ha sido atacado el cobre varias veces por el ácido. El fondo es de agua tinta. La vestidura de la mujer que lleva el niño en brazos, la cabeza de éste, y varias figuras del segundo término tienen varios toques de punta seca. Las antiguas pruebas ofrecen ya esta particularidad del procedimiento auxiliar, y presentan los estados siguientes: el 1.° antes de todo número, y el 2.° con el núm. 15 en el ángulo de la margen inferior izquierda.

Núm. 45.—Y esto también.

Alto, 0,135; ancho, 0,191.—Agua fuerte y agua tinta.

Es el mismo asunto que el de la anterior lámina, pero

interpretado y desenvuelto de una manera lamentable.—Una mujer que lleva dos hijos suyos, el uno en brazos, el otro montado á horcajadas sobre su cuello. Otra con un niño bajo su brazo izquierdo, y en la mano derecha varias aves de corral. Una tercera figura con enorme carga sobre sus hombros, completa el primer término. Precede á las tres figuras un cerdo corriendo. En último término, gentes que siguen en tropel á los primeros personajes.—Firmado en la parte inferior hacia el lado izquierdo: *Goya.*

Tiene la lámina baño de agua fuerte y aguadas de tinta en el fondo.

Tres son las clases de pruebas antiguas que se conocen; aguas fuertes puras, antes de todo número; aguas fuertes, con la mezcla del agua tinta y baño de agua fuerte, sin número; y con el 45 en el ángulo superior izquierdo el tercero.

Núm. 46.—Esto es malo.

Alto, 0,138; ancho, 0,187.—Agua fuerte.

Un francés que acaba de dar muerte á un fraile, atraviesa con el sable de parte á parte á otro que, de rodillas, y con los brazos en cruz, parece implorar misericordia. Dos franceses más contemplan la escena.

El metal ha sido mordido varias veces y tiene aplicada el agua fuerte con pincel.

Dice el Sr. Mélida: *El rótulo de la estampa pudiera aplicarse, no sólo al asunto de la misma, sino á su ejecución; porque efectivamente es malo, y hasta muy malo el grabado, y nada tendría de extraño, en la despreocupación de Goya, que convencido de ello, refiriese á su trabajo el antedicho juicio.*

Las antiguas pruebas presentan las siguientes variedades: 1.ª, antes de todo número; 2.ª, con el 53 en el ángulo inferior izquierdo; 3.ª, con el 53 y el 46 en el ángulo superior del mismo lado. Las diversas mordeduras del cobre, en los tres estados antiguos, han sido hechas por el autor en persona.

Núm. 47.—Así sucedió.

Alto, 0,140; ancho, 0,187.—Agua fuerte y agua tinta.

Espirante ú oculto al lado de la barandilla del presbiterio de una iglesia, se ve la figura de un fraile, entre tanto que los franceses corren cargados con los objetos del culto, de que acaban de apoderarse: candeleros, cruces, imágenes...

En los hábitos del fraile y en la composición en general hay aguadas de tinta y de ácido.

Podría ser que la lámina aludiese al terrible saqueo de Cuenca por la brigada Caulincourt, donde las iglesias fueron impíamente despojadas y asesinados los sacerdotes.

Dos son los antiguos estados de los cobres: el primero antes de todo número; el segundo con el número 33 en el ángulo izquierdo inferior de la margen. Las pruebas tiradas por ellos lo han sido con la ayuda del *agua tinta.*

Núm. 48.—¡Cruel lástima!

Alto, 0,130; ancho, 0,183.—Agua fuerte y agua tinta.

Un hombre macilento, en pie, cubierto de harapos y con el sombrero en la mano derecha, en actitud de implorar la caridad pública: á sus pies, sentada en el suelo, una mujer, al parecer con un niño en su regazo, y otro en tierra como desfallecido: varios cadáveres rodean el triste grupo: he aquí el asunto de la composición; en la que se reproduce un cuadro lúgubre del hambre que afligió á Madrid.

El grabado está pasado por su inhábil ejecución.

Las antiguas pruebas tienen el fondo, y el terreno de la derecha, bañados de agua tinta, y ofrecen tres distintas variedades: la primera antes de todo número; la segunda con el 41 grabado en la margen inferior; y la tercera con la cifra 48 en lo alto de la estampa, subsistiendo la anterior.

Núm. 49.—Caridad de una mujer.

Alto, 0,129; ancho, 0,179.—Agua fuerte y agua tinta.

La anterior lámina es la inicial de la serie del *Hambre de Madrid*.—En la presente reproduce Goya una familia sumida en la más espantosa miseria, al lado de la cual se ven en pie un cura, y una joven que, con su mano derecha, le indica la escena. A la izquierda una anciana llega para socorrer á los pobres infelices. Fondo: los gruesos paredones de una lóbrega morada, á la que da luz una estrecha ventana resguardada por una verja.

La impasibilidad del cura, que contrasta con la caritativa solicitud de la mujer, da á entender (dice Mélida) que Goya indica que la caridad residía en el pueblo, y no en aquellos á quienes su ministerio obliga más á ejercerla. *Terrible censura si era merecida; mas para juzgar ténganse en cuenta los principios del artista.*

La composición y ejecución de la presente estampa es de un preciosísimo efecto. La luz que penetra por la estrecha reja da un tono muy adecuado al asunto.—El fondo es de agua fuerte sobre *agua tinta*.

Las pruebas antiguas, aunque con aguadas de tinta, no ofrecen tanta riqueza de claro oscuro como las modernas estampas.

Núm. 50.—Madre infeliz.

Alto, 0,130; ancho, 0,174.—Agua fuerte.

Tres hombres conducen en brazos á una mujer desfallecida por el hambre. La hija de la desgraciada les sigue llorando.

El fondo, que está hecho con ácido nítrico empleado en forma de aguada, es completamente oscuro. Las antiguas pruebas no ofrecen ninguna particularidad.

Núm. 51.—Gracias á la almorta.

Alto, 0,129; ancho, 0,175.—Agua fuerte.

Un grupo de harapientos, en cuyos semblantes se halla retratada la horrible miseria que padecen, rodea á una mujer que reparte la harina de almorta.

Este grabado tiene excelente mancha, producida en gran parte por la aguada de agua fuerte.

Las estampas antiguas presentan dos estados: el primero con el número 46 en el ángulo inferior izquierdo de la margen; el segundo reproduce la cifra anterior y presenta el número 51 en la parte alta del mismo lado.

Núm. 52.—No llegan á tiempo.

Alto, 0,130; ancho, 0,180.—Agua fuerte y agua tinta.

Con intento de socorrer á una mujer que cae desfallecida, vense á su lado otras dos. En segundo término: ruinas y un cadáver.

El grabado tiene espontaneidad y vida, y su ejecución es acertada.—Tiene aguada de tinta muy marcada en el fondo y en el terreno.

Las antiguas pruebas son de dos clases: las unas con un número ilegible en el ángulo inferior izquierdo de la margen, y las otras con el número que lleva la lámina en la serie de la Academia.

Núm. 53.—Espiró sin remedio.

Alto, 0,129; ancho, 0,165.—Agua fuerte.

Varias gentes, de distintos sexos y edades, rodean á la víctima, que yace en tierra.

Goya ha estado muy feliz en la interpretación de los tipos. No

puede darse más verdad de carácter; y aunque la lámina no tuviera más que esta condición, bastaría para hacerla en alto grado interesante.

En el fondo y en el terreno tiene el grabado aguada de ácido.

Las pruebas de artista hechas por Goya son de dos diferentes clases: la primera con el núm. 43 en la margen inferior, y la segunda con el 53 en lo alto, además del anterior.

Núm. 54.—Clamores en vano.

Alto, 0,127; ancho, 0,177.—Agua fuerte y agua tinta.

Varios estenuados hambrientos, agrupados en la puerta de un mísero albergue, imploran el amparo de un francés que, bien erguido, contempla, impasible y sordo á la demanda, aquellos famélicos, desde el segundo término de la composición.

Tiene un gran carácter la lámina. La horrible pobreza que sufren aquellos infelices se revela con toda verdad; sus cuerpos hieden y los huesosos miembros semějanse á ambulantes esqueletos.

Un paredón que se ve en primer término, y el fondo, han sido bañados por el agua tinta.

De las antiguas pruebas conócense unas que tienen el número 45 en la margen inferior izquierda, y otras con el 54 en el mismo lado superior, además del antecedente.

Núm. 55.—Lo peor es pedir.

Alto, 0,129; ancho, 0,180.—Agua fuerte y agua tinta.

Otro grupo de víctimas del hambre implora la caridad de una francesa, que pasa por al lado impasible. En último término un francés.—Firmado en el ángulo inferior izquierdo del terreno: *Goya*.

La composición está dotada de un gran realismo.

Los antiguos ejemplares de esta lámina tienen el cielo ligera mente manchado. Hay unos con el núm. 37 en el ángulo inferior izquierdo, de la margen; y otros con este número reproducido y el actual de la colección.

Núm. 56.—Al cementerio.

Alto, 0,135; ancho; 0,182.—Agua fuerte y agua tinta.

Dos hombres de estúpida finosomía conducen el cadáver de otro al Campo Santo. Más lejos, tendido en el suelo, otro cadáver. En último término: una mujer con un niño de pecho.

El fondo y el terreno están bañados por el agua tinta. Está bien interpretado el asunto, y bien grabado.

Las pruebas antiguas llevan el núm. 30 en el ángulo inferior izquierdo de la margen.

Núm. 57.—Sanos y enfermos.

Alto, 0,130; ancho, 0,183.—Agua fuerte y agua tinta.

Debajo de un arco de bóveda dos mujeres, un hombre y un niño en el mismo angustioso estado que las figuras de las antecedentes láminas. Más lejos, un hombre tendido en el suelo; y, en último término, se ven pasar dos mujeres envueltas en grandes mantones.

Ofrecen dos estados las antiguas pruebas: el primero antes de todo número; el segundo con el que modernamente lleva el grabado; entrambos tienen el cielo y el suelo ligeramente retocados con el agua tinta.

Núm 58.—No hay que dar voces.

Alto, 0,127; ancho, 0,181.—Agua fuerte y agua tinta.

Un hombre tendido en el suelo con sus brazos en cruz,

implorando amparo y sustento. Detrás de él, un anciano en tierra y una mujer en pie. A la derecha, otra figura apoyada en un grueso poste derecho. Varias más á lo lejos.

La soledad y el más cruel desamparo dan carácter á este bellísimo grupo. El cobre está algo deteriorado.

Las pruebas de artista, de los tiempos del autor, están tocadas con el agua tinta, y son de dos clases; antes de todo número, y con el 34 grabado en la margen inferior.

Núm. 59.—¿De qué sirve una taza?

Alto, 0,127; ancho, 0,179.—Agua fuerte y agua tinta.

Algunas mujeres y niños que, desfallecidos, yacen en el suelo, son socorridos por una mujer que aplica á los labios de otra de aquéllas, una taza de caldo ó de sopa.

El cobre está estropeadísimo y corroído extraordinariamente.

Los siguientes estados presentan las antiguas pruebas: 1.° antes de todo número, y sin limpiar la margen del cobre; 2.° con el núm. 3 en el ángulo inferior izquierdo; 3.° con el 3, apenas visible, y el 59 en el lado superior izquierdo; los tres estados son aguas fuertes y agua tinta.

Núm. 60.—No hay quien los socorra.

Alto, 0,129; ancho, 0,176.—Agua fuerte y agua tinta.

La soledad es más espantosa todavía que en el número 58.—Tres figuras en tierra, y una en pie con la mano en el rostro.—Ya no dan voces; resígnanse á morir desamparados.

El efecto de puesta de sol está muy bien interpretado.

Las pruebas de ensayo ofrecen dos estados, en los que se combina el agua fuerte con el *agua tinta* en el cielo y en el terreno. El 1.° con el número 31, apenas perceptible, en la margen inferior. El 2.° con el número 60 en el mismo lado superior, además del 31.

Núm, 61.—Si son de otro linaje.

Alto, 0,133; ancho, 0,175.—Agua fuerte y agua tinta.

Un mendigo, con su mujer y sus hijos, ocupa el primer término de la izquierda. Pide limosna en actitud digna y compasiva á dos franceses, que, impertubables y bien puestos, se ven en el lado derecho. Otras figuras más en último término.

Tiene baño de *agua tinta*. —Diferéncianse los dos antiguos estados de las pruebas, en que el primero es antes de todo número y sin que la margen del cobre se haya limpiado, y el segundo tiene el número 35 en el ángulo izquierdo inferior de la margen limpia.

Núm. 62.—Las camas de la muerte.

Alto, 0,146; ancho, 0,188.—Agua fuerte y agua tinta.

Varios bultos en el suelo, colocados ordenadamente, y delante de ellos una mujer de escasa estatura, envuelta en un gran manton, y que va, según parece, llorando.

Lámina de escasísimo mérito, y sumamente confusa por el dibujo y el procedimiento de la tirada moderna.

De las antiguas pruebas conócense unas que son aguas fuertes puras, y en que se ha usado del *agua tinta*, sin que aparezca el fondo tan manchado como en la serie de la Academia.

Núm. 63.—Muertos recogidos.

Alto, 0,132; ancho, 0,179.—Agua fuerte y agua tinta.

Hacinados en un montón una porción de cadáveres, y al lado de éstos los ataúdes.

Las antiguas pruebas tienen la particularidad de presentar las vestiduras ó sudarios que cubren á los cadáveres, completamente

blancos, sin que el agua fuerte haya sido ayudada por el *agua tinta* más que sobre el cielo y sobre la parte derecha del terreno.

Núm. 64.—Carretadas al cementerio.

Alto, 0,129; ancho, 0,182.—Agua fuerte y agua tinta.

Colocados en un carro que está á la izquierda, hállanse algunos cadáveres. El conductor de tan fúnebre mercancía, de pie sobre el carro, ase de las piernas el cadáver de una mujer, que otro hombre le ayuda á cargar. Otras figuras en segundo término.

La ejecución de la lámina es debilísima. El grabado muy mordido. Tiene el fondo de *agua tinta*.

Las antiguas pruebas ofrecen las siguientes diferencias. Un primer estado antes de todo número y sin limpiar la margen; un segundo estado con el número 38 grabado en la margen inferior; y un tercer estado en que aparecen este número y el actual de la Academia.

Núm. 65.—¿Qué alboroto es este?

Alto, 0,144; ancho, 0,193.—Agua fuerte y agua tinta.

Un oficial francés sentado ante una mesa, con una pluma en la mano, en actitud de escribir. Dos mujeres en primer término huyen de su lado en actitud desesperada, mesándose los cabellos, y otras más, en sucesivos términos, aumentan la confusión y el tumulto. Dos perros á la derecha que ladran ó aullan, completan la composición.

Ignoro el significado de esta lámina; y no puedo suponer á qué se refiere el autor.

Entre las antiguas pruebas: el primer estado, antes de todo número; el segundo con el 65 que hoy lleva: ambos aguas fuertes puras. Las modernas tienen aguadas de tinta.

Núm. 66.—¡Extraña devoción!

Alto, 0,151; ancho, 0,193.—Agua fuerte y agua tinta.

Un grupo de gentes arrodilladas, inclinadas con fervorosa reverencia, ó dándose golpes de pecho, en tanto que pasa un asno, que conduce una urna de cristal, dentro de la cual se ve acostada una grotesca imagen ó cuerpo de santo.

El fondo de *agua tinta*.

Las antiguas pruebas tienen ligeras manchas de agua tinta en los trajes de las figuras del primer término. El cielo y las luces obsérvanse blancos.

Ha escrito, sobre esta lámina, Mélida: «Goya, desprovisto de fe y de creencias religiosas, debía encontrar extrañas, si no ridículas, todas las formas públicas y solemnes de acudir á implorar el auxilio del Todopoderoso; y de aquí la forma grotesca en que las presenta, siquiera un poco embozadas por temor á la época.»

Núm. 67.—Esta no lo es menos.

Alto, 0,145; ancho, 0,190.—Agua fuerte y agua tinta.

Unos devotos cofrades conducen *echada sobre sus hombros* una Virgen de los Dolores. Arrodíllanse las gentes al son de una campanilla que toca uno de los que la llevan. Más lejos se ve otra Virgen conducida también en brazos.

«Nos parece—dice el comentarista de los *Desastres de la Guerra*—que al presentar Goya la procesión de la manera que lo ha hecho, ha sido movido no sólo del deseo de justificar la leyenda, sino para dar lugar con la colocación de la Virgen á que se vean los cuatro palos sobre que se coloca el vestido, y manifestar así como desprovisto de sentido, el rendir culto á un pedazo de madera.» «Para quien como Goya, en la imagen no ve más que la materia y no lo que representa, es verosímil esa manera de pensar.»

En las antiguas pruebas de artista, los claros de la composición se destacan con pureza y exactitud, no habiendo recibido todavía las modernas aguadas de tinta. El número actual lo llevan también las estampas de los tiempos del autor.

Núm. 68. – ¡Qué locura!

Alto, 0,135; ancho, 0,190.—Agua fuerte y agua tinta.

Cuadros de devoción, esculturas sagradas, ex-votos y otros objetos de iglesia se ven amontonados en el suelo á la derecha de la estampa. En el lado opuesto un montón de cabezas fantásticas y ridículas, una descarnada calavera y algún otro objeto. En el centro, en primer término, la figura de un fraile en una posición grotesca.

Difícil es interpretar con exactitud el asunto; pero visible la forma soez con que el autor ha querido representar su desprecio hacia el culto y sus ministros.

Las pruebas antiguas diferéncianse muy poco ó nada de las modernas aguas fuertes.

Núm. 69.—Nada. Ello dirá.

Alto, 0,142; ancho, 0,197.—Agua fuerte y agua tinta.

Un espectro con la mitad de su cuerpo fuera de la tumba, tiene en su huesosa mano derecha un lápiz, con el que escribe en una hoja la palabra *nada*. Fantasmas de formas indecisas y caprichosas bullen alrededor de la descarnada cabeza, inspirándole un aliento de muerte. Otros endriagos y seres fantásticos forman un grupo más lejano, y uno de estos fantasmas tiene unas balanzas, cuyos platillos están volcados.

Laurent Matheron nos ha referido, á propósito de este asunto, tratado por Goya, una anécdota más ó menos verídica. Sea ello lo que quiera, es indiscutible que la presente estampa de la colec-

ción, ofrece un testimonio del talento de Goya, invadido por el filosofismo enciplopedista de su siglo, descreído é impío. —En cuanto al efecto que la obra produce no puede ser más completo: la siniestra atmósfera, la podrida boca del cadáver carcomida de gusanos, los huecos ojos de la calavera, que no ven lo que escribe con seguro pulso la descarnada mano, contribuyen al sentimiento de asombro y misterio que nace en el ánimo de quien contempla esta lámina.

El agua fuerte en sus diversas aplicaciones es el procedimiento empleado en su ejecución, con ligerísimos toques de *agua tinta*.—Las antiguas pruebas carecen de margen, llevan el número 66 grabado en el angulo inferior izquierdo, y presentan los toques de agua tinta. En las modernas estampas se ha limpiado algo el cobre alrededor, á fin de obtener una pequeña margen; subsiste el número antiguo y carece del número de orden que le corresponde en la serie de la Academia.—Monsieur Lefort nota que la inscripción ha sido también modificada; pues en el ejemplar de Cean se lee: *¡Nada! Ello lo dice...*

Núm. 70.—No saben el camino.

Alto, 0,149; ancho, 0,190.—Agua fuerte, agua tinta y punta seca.

Una larga fila de frailes, clérigos y gente de curia, unidos entre sí por una larga cuerda atada al cuello de cada cual, van cabizbajos por una tortuosa senda, abierta entre las quebradas de un áspero camino.

«Regularmente indicaría el camino del presidio, donde, según Goya, deberían estar personas, hacia las que tenía tanta aversión.» «Respecto á los de iglesia, ya sabemos por qué, por su falta de creencias.» «En cuanto á la curia, había heredado sin duda la antigua y tradicional antipatía que la profesaban la generalidad de los españoles, antipatía de que nuestra literatura ofrece tan varias é infinitas pruebas.» Esto dice el Sr. Mélida.—Lefort explica la lámina de la siguiente manera: «Estamos evidentemente en 1814.» «Fernando VII, reina en España.» «La

obra liberal de las cortes de Cádiz ha sido anulada, y aquellos que tuvieron parte en ella van á sufrir el cautiverio ó el calabozo.»

Ha sido mordido por el ácido varias veces el cobre, que se ve algo deteriorado, en las modernas estampas. Los vestidos de varios personajes están trabajados con la punta seca. Este procedimiento auxiliar no fué usado en las antiguas pruebas, las cuales ofrecen el fondo de la lámina y las luces perfectamente blancos.

Núm. 71.—Contra el bien general.

Alto, 0,149; ancho, 0,190.—Agua fuerte y agua tinta.

Sentado en una silla moscovia está un anciano, encorvado sobre un grueso y apaisado libro que tiene sobre sus rodillas, en el cual escribe. Tiene por orejas dos alas de murciélago extendidas; viste una larga túnica; y armados por largas y corvas uñas de buitre tiene las manos y los piés (estos descansan sobre una esfera).—A lo lejos algunas figuras con los brazos extendidos y la atención puesta en el principal personaje.

El autor aludió á algún alto personaje de su tiempo, representándolo en caricatura y censurando á la vez alguna cruel disposición que salió de su cerebro, funesto como el murciélago, cruel y sanguinario como el buitre.

Esta lámina *y casi* todas las siguientes, tendrían más adecuado sitio en los *Caprichos* ó en los *Proverbios*, que en la presente série.

Las antiguas pruebas carecen de la aguada de tinta uniforme que en las modernas estampas se observa.

Núm. 72.—Las resultas.

Alto, 0,145; ancho, 0,187.—Agua fuerte y agua tinta.

Un cadáver, envuelto en su sudario, yace en tierra. Vue

lan por el aire sinnúmero de vampiros. Uno de estos, posado sobre el muerto, chupa la sangre de su cuerpo.

Es el mismo personaje que *contra el bien general* enderezaba sus acciones, el cual viendo la nación española agonizante, contribuía á su completa ruina, secundando el cúmulo de azarosas circunstancias que sobre ella pesaban.

El fondo es de agua tinta.—Las antiguas estampas son aguas fuertes puras.

Núm. 73.—Gatesca pantomima.

Alto, 0,155; ancho, 0,198.—Agua fuerte y agua tinta.

Un buho ó ave de rapiña se acerca volando á un gato que permanece echado sobre unas gradas. Delante se ve de rodillas é inclinado respetuosamente, con las manos unidas y la capucha de sus hábitos sobre la cabeza, un fraile de la orden de San Francisco. En el fondo una apiñada muchedumbre.

Algún personaje muy adulado de sus contemporáneos, que adolecía de los rasgos característicos de la raza felina, es acaso el representado por Goya.

El fondo es de agua tinta. Las antiguas pruebas son aguas fuertes puras.

Núm. 74.—Esto es lo peor.

Alto, 0,151; ancho, 0,194.—Agua fuerte y agua tinta.

Un lobo sentado sobre sus patas traseras escribe en un papel: *mísera humanidad la culpa es tuya...* Un fraile arrodillado sostiene el tintero. Multitud de extravagantes figuras les rodean.

El fondo es de *agua tinta*. Las estampas antiguas son aguas fuertes puras.

Núm. 75.—Farándula de charlatanes.

Alto, 0,149; ancho, 0,197.—Agua fuerte y agua tinta.

Conjunto de frailes con cabezas de asno, de loro y de cerdo.

Las antiguas pruebas han sido ejecutadas con la ayuda del agua tinta en el terreno y en las figuras del segundo término.

Núm. 76.—El buitre carnívoro.

Alto, 0,156; ancho, 0,199.—Agua fuerte y agua tinta.

Una muchedumbre de hombres, mujeres y clérigos persiguen un gigantesco buitre, sin cola y con las alas cortadas, que huye perezosamente. En la lontananza algunos soldados franceses, vueltos de espalda.

Goya ha querido representar la salida del intruso de nuestra Península, ó el águila napoleónica después de su campaña contra nuestros antepasados.

Las láminas antiguas son aguas fuertes puras, y el fondo lo tienen blanco. Las modernas se ven con el fondo cubierto por el *agua tinta.*

Núm. 77.—Que se rompe la cuerda.

Alto, 0,153; ancho, 0,195.—Agua fuerte y agua tinta.

A presencia de una numerosísima concurrencia, que se agita y vocea, danza sobre una anudada cuerda floja un hombre que viste túnica y manto.

El protagonista de la composición es el rey José. Ayúdame á interpretar verazmente esta agua fuerte, el dibujo de ella, original de Goya, que he visto en la colección Carderera. En él, la figura lleva cubierta la cabeza con tres coronas, alusión bien clara del emperador, su hermano. Los nudos de la cuerda in-

dican las derrotas sufridas por el ejército francés, y la muchedumbre, que grita y se regocija, representa el valiente pueblo español, que espera que el volatinero dé pronto el apetecido tumbo.

El dibujo de esta lámina es muy flojo y abunda en correcciones y arrepentimientos fatales. Los retoques han afeado el grabado, en el que el autor ha usado del bruñidor. Tiene fondo de *agua tinta* y aguada de ácido.

Las antiguas pruebas son aguas fuertes puras, con el fondo completamente blanco.

Núm. 78.—Se defiende bien.

Alto, 0,157; ancho, 0,201.—Agua fuerte y agua tinta.

Un caballo se defiende á coces y á mordiscos de una manada de lobos que le atacan. A la derecha varios perros mastines, al parecer atados, por la impasibilidad que muestran ante la lucha.

El fondo es de agua tinta. No así en las antiguas pruebas, en que aparece blanco, siendo aguas fuertes puras.

Núm. 79.—Murió la Verdad.

Alto, 0,144; ancho, 0,172.—Agua fuerte y agua tinta.

Una joven, coronada de laurel y vistiendo una levísima túnica que descubre su seno, echada en tierra. Su cuerpo muerto, ó en estado de catalepsia, despide luminosos resplandores. Detrás de ella un obispo vestido de pontifical. A la derecha de éste, varios frailes regocijados, con palas y azadones dispuestos á cavar la sepultura de la difunta. A la izquierda una mujer sentada en el suelo en ademán de desesperación, cubriendo con una de sus manos el rostro anegado en lágrimas. Es la justicia, porque en su diestra tiene una balanza. Un gentío numeroso ocupa el fondo.

«Sin disputa, alude esta estampa á la abolición de la Consti-

tución de Cádiz y á la intransigente reacción absolutista, con que Fernando VII inauguró la segunda época de su reinado, pagando á muchos con la prisión ó el destierro los heroicos servicios que prestaban por la independencia de su patria y por la libertad de su Soberano.»

El fondo de agua tinta en las estampas modernas, no existe en las antiguas.

Núm. 80.—¿Si resucitará?

Alto, 0,145; ancho, 0,183.—Agua fuerte y agua tinta.

La misma joven muerta de la anterior lámina, cuya cabeza y cuerpo se ve de entre la tierra que la cubre, desprende más resplandores todavía que antes, á pesar de que un buen número de frailes y fantasmas armados de palos, mazas y libros, descargan sobre ella terribles golpes para hundirla.

Un testimonio más es esta lámina de las ideas que Goya tenía sobre los frailes, haciéndolos enemigos de la verdad y de la civilización. Goya retrataba (triste es confesarlo) la infausta época del regreso de Fernando VII y la terrible ignorancia del clero de entonces.

El grabado está ayudado de aguadas de ácido y de tinta. En las antiguas piezas los claros, aunque algo manchados por el agua tinta, son muy perceptibles y limpios.

Núm. 81.—Fiero monstruo.

Alto, 0,151; ancho, 0,194.—Agua fuerte y agua tinta.

Un enorme animal con cabeza de gato, devorando seres humanos.

Esta lámina y la siguiente no están incluídas en la moderna tirada de la Academia; pero son el remate de la colección de los *Desastres de la Guerra.*—En el ejemplar que perteneció á Cean Bermúdez existen, con los epígrafes que al pie escribió con

lápiz el mismo Goya, que son los que yo copio. Monsieur Paul Lefort tuvo la dicha de encontrar estos dos cobres.

La energía del dibujo es una cualidad digna de notarse; y la belleza de la ejecución del grabado.

Núm. 82. — Esto es lo verdadero.

Alto, 0,152; ancho, 0,191.—Agua fuerte y agua tinta.

Iluminada por un sol radiante destácase la figura de una joven, coronada de laurel y vestida de una larga túnica y de un manto, que cae á grandes pliegues hasta el suelo.— Es la *Verdad*, que Goya nos presenta muerta para el mundo en los núms. 79 y 80.—Dicha joven tiene su mano derecha apoyada en la espalda de un hombre inculto, de luengos cabellos y barba, de teñida tez por el calor y el sol, de encorvado cuerpo por el trabajo, y que, en su mano derecha, sostiene un pesado azadón. La joven parece que le habla, y como que le indica con su izquierda el felicísimo término de los afanes de la laboriosidad. Sobre el suelo una cesta llena de flores y de frutos. Un cordero parece cobijarse bajo el manto de la figura. Más lejos un árbol cargado de frutos.

En el fondo tiene ligeras aguadas de tinta.

Ha sido reproducida sin carácter en la obra de Iriarte: *Goya, sa vie*, etc., por un grabado en madera.

El asunto de la estampa no puede ser más simpático. Goya terminó con tan bellísima alegoría los *Desastres de la Guerra*, alegrando el espíritu ante el símbolo de la paz y de la prosperidad de nuestra patria, en una serie cuyo primer grabado era un lúgubre y siniestro emblema.

LA TAUROMAQUIA

Núm. 1.—Modo con que los antiguos españoles cazaban los toros á caballo en el campo.

Alto, 0,210; ancho, 0,310.

La fiera tiene en las astas un lazo, que por uno de sus extremos está amarrado en un tronco de árbol cortado, y por el otro en manos de un hombre que hay detrás, como esforzándose en sujetar al toro. Hostigando á este con una garrocha ó pica que con las dos manos sostiene, se halla á la izquierda, montado sobre su caballo, otro hombre que viste zamarra y calzones de piel, calza sandalias de pastor y lleva á la cabeza una boina con borla. Más allá, en pie, otra figura.

Una prueba del primer estado en la B. N., de la col., Card.

Núm. 2.—Otro modo de cazar á pie.

Alto, 0,200; ancho, 0,310.

Acosada por dos hombres que clavan sus garrochas en los costados de la fiera, se halla ésta con el hocico en tierra y doblada una de las patas delanteras, pugnando con la otra y las de detrás por reponerse y alcanzar la huída. Están las dos figuras en actitud de hacer grande esfuerzo, con las dos manos apoyadas en las picas. Visten trajes de pieles y cuero. En el fondo algunos árboles.

Una prueba del primer estado en la B. N., de la col. Card.

Núm. 3.
Los moros establecidos en España, prescindiendo de las supersticiones de su Alcorán, adoptaron esta caza y arte, y lancean un toro en el campo.

Alto, 0,200; ancho, 0,315.

Hállase en el centro el toro con el cuerpo atravesado por una lanza, que acaba de clavarle un moro, caído, del caballo que montaba, á los pies de la fiera. Tres compañeros de lidia, armado uno de ellos con una gumia y otro con una lanza, procuran distraer la fiera, colocados al lado opuesto del en que yace el picador ó lanceador ecuestre. El caballo herido se revuelve á la derecha. Llevan los moros sendos calzones largos, turbante, chaquetilla torera y faja.

Una prueba del primer estado en la B. N., de la col. Card. y otra prop. del Sr. Lefort, tirada en papel con la marca *Serra*.

Núm. 4.—Capean otro encerrado.

Alto, 0,200; ancho, 0,308.

Tres moros, vestidos como los de la precedente estampa; uno á la derecha en cuclillas, con los brazos extendidos, queriendo llamar la atención del toro; otro en el centro con la capa sobre los hombros, apoyado en su pierna izquierda, y la mirada fija en el animal; y el tercero de espalda, sostenido el albornoz con sus dos manos por detrás, llamando de esta suerte la atención de la fiera. En ultimo término se divisa un enmaderado, en el que se perciben las figuras de moros espectadores.

Núm. 5.—El animoso moro Gazul es el primero que lanceó toros en regla.

Alto, 0,205; ancho, 0,310.

Vistiendo el mismo traje que los precedentes, montado en un brioso caballo, atraviesa, con una lanza manejada con sus dos manos, desde la cruz al vientre, al toro, que le acomete enfurecido.

Una prueba de agua fuerte pura, ó sea del primer estado, en la colección de Mr. Galichon, de París.

Núm. 6.—Los moros hacen otro capeo en plaza con su albornoz.

Alto, 0,202; ancho, 0,308.

Un moro, con la capa sostenida con sus dos manos por detrás y arrastrando en la arena, cita al toro, que está á la derecha de la lámina. Detrás del lidiador un compañero plantado, fijo en la fiera, con la capa pendiente de sus hombros y sujeta á la cintura con los brazos. En último término una empalizada en la que se ven dos moros espectadores.

Dos pruebas del primer estado: una en la colección Card. y otra en la de Mr. Galichon.

Núm. 7.—Origen de los arpones ó banderillas.

Alto, 0,200; ancho, 0,316.

A la derecha el toro plantado, fijándose en un moro lidiador, que en su mano izquierda tiene la capa llamando la atención de la fiera, y en su diestra una terrible flecha alzada en alto, con la que amenaza al toro. En segundo término, á la izquierda, otros dos moros, el uno cubierto con

la capa y algo inclinado hacia adelante. En último, empalizada que resguarda á los que presencian la lidia.

Núm. 8.—Cogida de un moro estando en la plaza.

Alto, 0,205; ancho, 0,317.

Auxiliado por uno de los lidiadores, que tiene sujeto al toro, con su mano izquierda, de un asta, y le amenaza con un arpón que tiene en la diestra, está encunado un moro, vuelta su cabeza hacia el que mira la lámina.

En segundo término dos figuras.

Núm. 9.—Un caballero español mata un toro después de haber perdido el caballo.

Alto, 0,201; ancho, 0,312.

Un hombre ridículamente vestido, turbante adornado de plumas, chaquetilla corta, sobre la que ciñe faja, pantalón estrecho y bota estrafalaria, con grandes espuelas, clava hasta la cruz su espada en el morrillo de la fiera, que está sentada en la arena. Más allá, también sobre la arena, el caballo herido y la lanza rota.

Núm. 10.—Carlos V lanceando un toro en la plaza de Valladolid.

Alto, 0,201; ancho, 0,312.

Montado sobre un brioso caballo, y apoyando fuertemente en su pecho la lanza, la clava en la cruz de la fiera que le acomete furiosa. Viste traje igualmente estrafalario que el anterior, adornan su pecho dos bandas cruzadas, y pende de su cuello una medalla.

Una prueba del primer estado en la colección de Mr. Paul Lefort.

Núm. 11.—El Cid Campeador lanceando otro toro.

Alto, 0,216; ancho. 0,315.

Con traje parecido al del anterior, sin las bandas y con una capilla corta, pendiente de los hombros, cabalgando en brioso caballo, atraviesa el caballero, con una tremenda lanza, al toro, que furioso le acomete.

Una prueba del primer estado en la colección Lefort.

Núm. 12.—Desjárrete de la canalla con lanzas, medias lunas, banderillas y otras armas.

Alto, 0,209; ancho, 0,312.

A la derecha tres figuras amenazan al toro que, en el centro de la estampa, se fija en este grupo. Tendidos en el suelo dos hombres cerca de la fiéra. En segundo y último término cuatro figuras.

Una prueba del primer estado en la B. N., de la col. Card.

Núm. 13.—Un caballero español en plaza quebrando rejoncillos sin auxilio de los chulos.

Alto, 0,203; ancho, 0,307.

Sobre un brioso caballo, vestido con traje de carácter, está el caballero en actitud de clavar el rejón al toro, que corriendo va á acometerle. Detrás de la barrera de la plaza, al fondo izquierdo, un grupo de gente mirando.

Una prueba de agua fuerte pura, ó sea del primer estado, en la colección de Mr. Galichon.

Núm. 14.—El diestrísimo estudiante de Falces, embozado, burla al toro con sus quiebros.

Alto, 0,2c8; ancho, 0,300.

Con sombrero de picador, envuelto en larga capa que deja ver las calzas negras y el zapato con hebilla, el diestro estudiante da el quiebro á la fiera, dejándola con el hocico en la arena. Fondo: las barreras de la plaza, y gente agrupada tras ellas.

Núm. 15.—El famoso Martincho poniendo banderillas al quiebro.

Alto, 0,203; ancho, 0,312.

En el centro de la lámina, completamente de frente á quien la contempla, está el toro, en tanto que por su derecha se acerca Martincho con las banderillas en sus manos. Fondo: vallas de la plaza, con gente detrás de ellas á la derecha.

Núm. 16.—El mismo vuelca un toro en la plaza de Madrid.

Alto, 0,205; ancho, 0,309.

En el centro de la lámina el toro, que el diestro tiene agarrado por su asta derecha y rabo, procurando con gran esfuerzo volcarle. A la derecha, dos figuras de hombre, en pie, envueltos en largas capas, con el sombrero en la mano derecha el que está delante, y cubierto el de detrás.

Una prueba del primer estado en la colección de M. Ph. Burty.

Núm. 17.—Palenque de los moros hecho con burros para defenderse del toro embolado.

Alto, 0,188; ancho, 0,311.

Entre las astas del toro, por los aires, está uno de los borriquillos; otro sentado, y tras de él un moro que, con una pica ó garrocha en sus manos, espera á la fiera. Más lejos, á la derecha, otro de los asnos en tierra; á la izquierda, tres moros armados de picas acometen á una al toro por detrás.

Una prueba del primer estado en la colección de M. Paul Lefort.

Núm. 18.—Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza.

Alto, 0,201; ancho, 0,312.

Sentado en una silla, sujetos los piés por unas esposas, esperando al toro con el estoque en la mano derecha y citándolo con el sombrero en la otra, hállase el célebre torero, en el momento en que sale briosa la fiera de su encierro. A la izquierda la puerta del toril, abierta por el que la tiene á su cuidado, que se ve escondido tras de ella, y gentes que contemplan la suerte detrás de la barrera.

Núm. 19.—Otra locura suya en la misma plaza.

Alto, 0,203; ancho, 0,316

Encima de una mesa cubierta con un paño, acaso encarnado, que arrastra por la arena, está Martincho sujetos sus piés por unas esposas, con los brazos extendidos en actitud de saltar por cima del toro, que acomete, llamado sin duda, por el color rojo del trapo. En segundo término, á la derecha, un grupo de cuatro toreros: dos de ellos conversan,

y tienen delante á los otros dos que, envueltos en sus capas y con anchos sombreros en la cabeza, contemplan fijamente el arrojo del diestro. A la izquierda uno ganando la barrera. Detrás de ésta los espectadores. Firmado en el ángulo inferior derecho.—*1815. Goya.*

Una prueba del primer estado en la colección de Mr. Galichon. Otra del segundo en la de Mr. Burty.

Núm. 20.—Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la de Madrid.

Alto, 0,202; ancho, 0,309.

El diestro da lo que llama *el salto de la garrocha*, en el momento en que clavada la pica en la arena y el hombre en el aire describiendo ya el medio círculo del salto, choca el animal con el testuz en el palo. Validos de la barrera se ven á la izquierda los que presencian la lidia, algunos de ellos con quitasoles, y á la derecha vacías las gradas del tendido.

Núm. 21.—Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid, y muerte del Alcalde de Torrejón.

Alto, 0,210; ancho, 0,317.

Representa la lámina dos compartimientos del tendido: el de la izquierda está vacío, en el de la derecha ha saltado el toro, y tiene atravesado y suspendido en sus astas el cuerpo del aludido alcalde, y á su alrededor multitud de gentes que huyen despavoridas, cayendo unas encima de otras, algunos entre las patas de la misma fiera: un hombre saltando el listón que separa en dos secciones el tendido. Asomando la cabeza desde la parte de fuera de la barrera un hombre que mira fijamente la horrible desgracia. Parece la fisonomía de Goya.

Núm. 22.—Valor varonil de la célebre Pajuelera en la de Zaragoza.

Alto, 0,208; ancho, 0,308.

Montada á horcajadas sobre una jaca y con el traje de picador, está en actitud de poner una vara al toro. Detrás del caballo un diestro defendiendo á la jinete. Fondo: las vallas de la plaza con algunas gentes que asoman la cabeza.

Una prueba del primer estado, en la B. N., de la col. Card.

Núm. 23.—Mariano Ceballos, alias el Indio, mata el toro desde su caballo.

Alto, 0,210; ancho, 0,315.

A caballo parado espera el diestro la acometida del toro, para meterle, hasta la cruz, la espada por el lomo en el instante preciso. Está el jinete inclinado sobre las astas de la fiera, y sostenido con la mano izquierda al pomo ó elevación anterior de la silla. En segundo término ocho lidiadores, casi todos ellos en actitud de auxiliar al protagonista. A la derecha dos, uno con la capa terciada contemplando la suerte. Fondo: barrera y tendido con gran concurrencia de espectadores.

Una prueba del primer estado en la colección de Mr. Paul Lefort. Otra del segundo en la de Mr. Burty. El primero de estos coleccionistas posee también varias de este segundo estado, (agua fuerte y agua tinta antes del número), entre las que se observan diferencias dignas de estudio, en el uso del agua tinta.

Núm. 24.—El mismo Ceballos montado sobre otro toro quiebra rejones en la plaza de Madrid.

Alto, 0,205; ancho, 0,313.

El toro en el que va montado Ceballos, dando un salto, se abalanza encima del de lidia, que le espera de frente. Lleva silla de picador, sujeta con cincha, baticola y pretal. El jinete está sostenido con sus dos manos á la parte anterior de la silla, y descansan sus pies en estribos vaqueros. Lleva al lado derecho de la faja el rejoncillo.

Una prueba del primer estado en la B. N., de la col. Card.

Núm. 25.—Echan perros al toro.

Alto, 0,208; ancho, 0,313.

Tres perros hacen presa en el toro, que se revuelve contra ellos; otros dos se abalanzan hacia la fiera, y otro está, más á la derecha, como herido sobre la arena, pero queriendo dirigirse al toro. En segundo término un alguacil de espaldas en su caballo á galope corto.

Una prueba del primer estado en la B. N., de la col. Card.

Núm. 26.—Caída de un picador de su caballo debajo del toro.

Alto, 0,201; ancho, 0,310.

Tendido boca arriba, el picador, en la arena, tiene entre sus piernas una de las patas delanteras del toro, el cual acomete furioso al caballo, que en tierra sirve de defensa á un diestro, que procura ahuyentar al animal con la pica del jinete. Dos toreros al lado miran con ansiedad la situación del picador. Otro intenta con su capa distraer al animal de

su feroz tarea con el desventurado rucio.—Fondo: tendido de la plaza con gente á la derecha.

Una prueba del primer estado en la B. N., de la col. Card.

Núm. 27.—El célebre Fernando del Toro, barilarguero, obligando á la fiera con su garrocha.

Alto, 0,204; ancho, 0,320.

Está el picador, sobre su jaca, citando con la vara al toro que, también parado, mira fijamente el caballo. Detrás, y al lado derecho de éste, tres toreros á la defensa del jinete. A la izquierda, en segundo término, un picador sin vara (la cual está en la arena) y sin sombrero, á caballo corriendo. Dos diestros procuran detenerlo. Más á la izquierda otro caballo en el suelo. Fondo: el tendido y la barrera de la plaza, en cuyo escalón se ven dos figuras de toreros, una sentada y otra apoyando uno de sus pies en él, no más que manchadas, por cierto.

Pruebas del primero y segundo estado en la colección de M. P. Lefort.

Núm. 28.—El esforzado Rendón picando un toro, de cuya suerte murió en la plaza de Madrid.

Alto, 0,208; ancho, 0,312.

Está representado clavando la pica en el cuello del toro, que, hincando su asta derecha en el pecho del caballo, lo alza en alto. Cuatro diestros detrás están á la defensa del jinete. Otro picador, con el caballo parado y descansando la pica en tierra, espera su turno viendo la suerte. A la izquierda otro torero echando su capote al animal. Varios diestros suben la barrera á la derecha, que es el último tér-

mino con el tendido de la plaza.—Firmado en el ángulo inferior derecho: *Goya.*

Una prueba del segundo estado, en la colección de M. Lefort.

Núm. 29.—Pepe-Illo haciendo el recorte al toro

Alto, 0,203; ancho, 0,313.

Con la capa sobre sus hombros, muy inclinado hacia adelante, da el diestro con la montera, que lleva en su mano izquierda, casi en el hocico del toro, el cual se revuelve furioso, sin duda por las banderillas que lleva al lomo. A la izquierda un torero embozado. A la derecha un grupo de cuatro; uno, con los brazos extendidos, dirígese hacia el animal para ponerle un par de banderillas. Más lejos dos picadores, el uno como desmontando del caballo herido, el otro de espalda, á caballo, con su pica alzada y apoyada en la arena. En último término la barrera y el tendido.

Una prueba del primer estado en la colección Lefort. Va firmada en el ángulo inferior derecho: *Goya.* Ha desaparecido en las pruebas posteriores la firma bajo los toques de agua tinta. Mr. Galichon posee otra prueba del primer estado. Del segundo pertenecen, también, á Mr. Paul Lefort, diversas pruebas que se distinguen entre sí por los distintos tonos, que daba el maestro con el agua tinta, para obtener el efecto que se proponía.

Núm. 30.—Pedro Romero matando á toro parado.

Alto, 0,209; ancho, 0,308.

Está en actitud de abalanzarse sobre el toro, con el estoque convenientemente dispuesto, y llamando con la muleta muy baja la atención de la fiera. Protegidos por la barrera algunos diestros miran la suerte; uno está á caballo sobre la valla.

Núm. 31.—Banderillas de fuego.

Alto, 0,212; ancho, 0,321.

En el centro el toro con un par de banderillas de fuego en el lomo, cuyo humo visiblemente el artista imitó con la ayuda del agua tinta. Dirigiéndose hacia la fiera, por la derecha, un torero con otro par alzadas en alto. Cerca, un grupo de tres diestros; dos conversan llevando las capas sobre sus hombros, el otro está un poco separado, con el capote sobre sus dos brazos. A la izquierda del toro un capeador con la capa extendida y sujeta con sus dos manos. Más allá un banderillero, y á la derecha dos picadores.—Firmado en el ángulo inferior derecho: *Goya, 1815.*

Diversas pruebas del segundo estado en la colección Lefort. Dos á los dos lados de una misma hoja. Todas en papel con la marca *Serra.*

Núm. 32.—Dos grupos de picadores arrollados de seguida por un solo toro.

Alto, 0,203; ancho, 0,310.

A la izquierda dos figuras conducen uno de los picadores, cuyo caballo queda tendido en la arena, y en el centro el toro tiene clavadas sus astas en un caballo casi en tierra, cuyo jinete, sostenido por dos toreros, hinca con fuerza la pica en la fiera. A la derecha yace otro caballo; y dos toreros corren hacia el toro. El tendido como último término.

Una prueba del segundo estado en la colección Lefort.

Núm. 33.—La desgraciada muerte de Pepe-Illo en la plaza de Madrid.

Alto, 0,201; ancho, 0,305

Está el infortunado José Delgado tendido en la arena, agarrando con sus dos manos el asta derecha del toro, que lo recoge de manera tan horrible. En vano procura llamar la atención de la fiera un capeador colocado á la izquierda. Fondo: la barrera, con algunas gentes detrás y sobre ella.

Núm. 34.—Variante de la plancha 24.

Alto, 0,202; ancho, 0,303.

Un diestro montado sobre un toro, y con una banderilla en la mano, se dispone á clavarla en el cuello del de lidia. A la izquierda, toreros corriendo. Fondo: las vallas y el tendido de la plaza, ocupado por la multitud.

Una prueba de agua fuerte pura en la B. N., de la colección Carderera, y otra propiedad de Mr. Galichon.

Núm. 35.—Una novillada.

Alto, 0,214; ancho, 0,318.

Dos jinetes montando dos asnos enganchados á una berlina pican un toro, que clava sus astas en el vientre de una de las caballerías. Algunos otros lidiadores encaramados sobre la berlina, ú ocultos tras ella, tienen en sus manos banderillas. Inclinado sobre una de las puertas, un torero intenta picar al toro con una banderilla. A la derecha, en la plaza un grupo de lidiadores, y al fondo las barreras y tendidos.

Una prueba de agua fuerte pura en la col. Carderera, hoy del Estado.

Núm. 36.—........

Alto, 0,210; ancho, 0,325.

Un torero llevando en su mano izquierda, á guisa de muleta, un sombrero de picador, dispónese á matar un toro que está ante él. A la izquierda dos lidiadores envueltos en sus capas van á dar vuelta al toro: tras de ellos, caballos sobre la arena. Hacia el fondo un grupo rodea un torero herido: dos picadores á caballo descansan en sus picas. A la derecha, hacia la barrera, un caballo abandonado. Fondo: las vallas y tendido de la plaza.

Una prueba de agua fuerte pura en la B. N., de la colec. Card., y otra propiedad de Mr. Galichon.

Núm. 37.—.........

Alto, 0,217; ancho, 0,322.

Un toro ha atravesado con una de sus astas la pierna de un lidiador, y tiene á éste suspendido en el aire, cabeza abajo, el cual se esfuerza por agarrarse fuertemente al pescuezo del animal. Un picador corre á galope por la derecha hacia el toro; y á lo lejos tres toreros se separan horrorizados. A la izquierda un diestro intenta llamar la atención de la fiera con ayuda de su capa, á la vez que un banderillero la hostiga para obligarla á volverse. En la parte inferior de la plancha, á la derecha, firmado: *Goya.*

Una prueba de agua fuerte con ayuda de agua tinta, en la B. N., de la colec. Card.

Núm. 38.—..............

Alto, 0,206; ancho, 0,318.

Un toro tiene suspendido en sus astas por el pecho á un

torero que parece cadáver. A la derecha un picador pica el toro; más lejos un grupo de diestros, unos con sus capas, y otros, con la ayuda de garrochas, amenazan á la fiera é intentan obligarla á que deje el cuerpo del infortunado discípulo de Romero ó Costillares. En el fondo otros dos toreros, uno de ellos cubierto el rostro con sus manos.

Dos pruebas de agua fuerte y agua tinta, en las dos caras de un mismo pliego en la B. N., de la col. Card.

Núm. 39.—Variante de la plancha 25.

En medio de la arena, el toro lucha con los perros que le atacan. A la derecha, el alguacil á caballo sale de la plaza; á la izquierda, un grupo de toreros y espectadores.

Una prueba en la col. Galichon.

Núm. 40.—Variante de la plancha 18.

Alto, 0,215; ancho, 0,320.

En medio de la plaza un torero sentado en una silla, sujetos los pies por unos grillos y en la mano izquierda la muleta, se dispone á matar un toro que está parado delante de él. Al fondo, espectadores.

Dos pruebas en la colección de Mr. Lefort; la una de agua fuerte pura; la otra con mezcla de agua tinta.

Núm. 41.—Los cinco toros.

Alto, 0,212; ancho, 0,326.

Cinco toros en diversas posiciones.

Pertenece esta plancha, de la cual acaso no se haya hecho ninguna prueba, á D. E. Lucas.—París.

LOS PROVERBIOS

Núm. 1.

Alto, 0,213; ancho, 0,323.

Seis mujeres vestidas de majas, mantean dos peleles. Firmado en el lado derecho inferior: *Goya.*

Núm. 2.

Alto, 0,219; ancho, 0,321.

Ante la presencia de un colosal fantasma, envuelto en una sábana ó lienzo que le cubre todo el cuerpo y cabeza, huye despavorido un numeroso ejército. En primer término, varios soldados, poseídos del pánico, caen y tropiezan á los pies del gigante. El resto corre á lo lejos. Un gran árbol corta la monotonía del cielo, cubierto de estrellas.

¿Es acaso el ejército que huye el ejército de Napoleón? Lo que sí es cierto, que el fantasma no es otra cosa que un árbol envuelto con un gran lienzo blanco.

Núm. 3.

Alto, 0,213; ancho, 0,327.

Sobre una gruesa rama de árbol, que cruza en sentido trasversal la lámina, están sentados diez personajes, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, los cuales prestan su atención á uno que, sentado en frente de todos ellos, envuelto en una manta, les dirige la palabra y acciona.

Núm. 4.

Alto, 0,321; ancho, 0,220.

Un hombre del pueblo, de gigantescas proporciones, ríe y baila al son de las castañuelas que lleva en sus manos, delante de un maniquí femenino que sostiene otro personaje. A lo lejos, dos cabezas de descarnados rostros, con las bocas abiertas.

El cobre ha sufrido multitud de modificaciones y mutilaciones. En las antiguas pruebas, son dos los personajes que sostienen el maniquí. Aprovechando líneas del uno y del otro, aparece el que en la col. de la Academia vemos en la estampa, sin que dejen de percibirse los restantes contornos de la otra figura. La diferencia entre las modernas aguas fuertes y las de los tiempos del maestro, es tan notoria y malaventurada, que á las primeras distínguelas un dibujo esmerado, un hábil empleo de las aguadas de agua fuerte y una oportunidad exquisita en el manejo del buril, viceversa de lo que á las segundas caracteriza; es á saber: un retoque inoportuno y poco diestro, unas líneas que niegan la perspectiva, otras que matan el efecto, un empleo desdichado del bruñidor, y unas pinceladas de *agua tinta* para producir sombras que lo ennegrecen todo y manchan las degradaciones y el tránsito suave de los tonos.

Núm. 5.

Alto, 0,329; ancho, 0,217.

Un hombre montado en un alado monstruo suspendido en la atmósfera, lleva en sus brazos una mujer que levanta las manos al cielo.

Núm. 6.

Alto, 0,217; ancho, 0,322.

Un hombre furioso, con los cabellos erizados y los ojos

chispeantes, armado de una pica de toros, que en sus dos manos sostiene fuertemente, amenaza á un harapiento, en tanto que entre sus piernas tiene otro personaje humillado en tierra, el cual vuelve hacia arriba su cabeza, y grita ó demanda misericordia. A la derecha, en primer término, una mujer, de espalda, envuelta en una sábana ó lienzo grande. En segundo término, en el centro, un hombre y una mujer. Más lejos, otras figuras. Fondo: muros ó gruesas paredes derruídas.—Firmado en el lado izquierdo de la lámina, hacia la mitad de la línea: *Goya*.

Núm. 7.

Alto, 0,218; ancho, 0,327.

Un hombre y una mujer completamente unidos por su espalda, cabeza y piernas. Desnudos, sin más abrigo que un lienzo que circunda sus cinturas. La mujer descansa cruzadas sus manos sobre el vientre. El hombre señala con sus dos manos á una muchedumbre arrodillada ante él, entre la cual muchos tienen caras de cuadrúpedos ó aves caprichosas.

Núm. 8.

Alto, 0,210; ancho, 0,324.

Multitud de personajes en diversas actitudes, metidos dentro de sacos atados á sus cuellos, sin que se les vea más que la cabeza.

El cobre ha sufrido lamentables correcciones desde los tiempos de Goya hasta la reciente tirada de la Academia. Los claros y las medias tintas están manchados en esta última, y los toques de punta seca son duros y desapacibles al tono general.

Núm. 9.

Alto, 0,217; ancho, 0,327.

Un extraño personaje vestido con un largo dominó y caprichoso capuchón, sostiene varios gatos, que dos mujeres le piden ó van á recibirlos en sus manos. Una mujer lleva un recién nacido. Un viejo de luengas barbas, sentado, lee. Otros personajes en diversàs actitudes completan el grupo. A lo lejos viene un hombre corriendo.

Núm. 10.

Alto, 0,212; ancho, 0,320.

Un caballo encabritado, con la cabeza vuelta á su derecha, sostiene en sus dientes, por las ropas, á una mujer. A la izquierda destácase la enorme cabeza de un fantástico animal que se engulle otra mujer. A lo lejos se ve el lomo y la cabeza de otro animal monstruoso.—Firmado en el extremo derecho del terreno: *Goya.*

1.^{er} estado, agua fuerte con el número 25 en la margen del cobre; 2.° sin el número y con la aguada de tinta del fondo.

Núm. 11.

Alto, 0,218; ancho, 0,324.

Una mujer con dos cabezas, corre perseguida por dos personajes, los cuales se paran asombrados al verla penetrar en un recinto habitado por varias viejas tullidas y decrépitas.

Núm. 12.

Alto, 0,213; ancho, 0,328.

Tres viejos y tres jóvenes, aquéllos vestidos de toreros,

éstas de majas, bailan formando circunferencia, al son de las castañuelas.

Núm. 13.—Modo de volar.

Alto, 0,217; ancho, 0,328.

Varios hombres, con grandes alas, que hacen mover por cuerdas á sus pies y manos unidas, vuelan en diversas actitudes por una oscura atmósfera.

Lefort ensalza con entusiasmo esta lámina, colocándola al lado del *Agarrotado* y de los *Prisioneros*, á cuyas estampas iguala por la perfección de sus líneas, por el ajustado movimiento y por la gracia atrevida de la ejecución.—Los ejemplares de la Academia hechos con un cobre fatigado y sucio no dan idea de las bellezas de la obra.—Hay que buscar las antiguas pruebas para juzgar su mérito, y en ellas dice el crítico francés, el dibujo *es verdaderamente soberbio*, por lo cual es el mejor grabado de la colección de los *Proverbios*, y uno de los más afortunados entre todos los que ejecutó Goya.

D. Valentín Cardedera poseía una prueba de artista, agua fuerte pura, en el ejemplar de la *Tauromaquia* que perteneció á Cean, quien clasificó dicha estampa en el índice m. s. que está al frente de dicha serie, con el núm. 34 y el epígrafe: *Modo de volar*.

Núm. 14.

Alto, 0,220; ancho, 0,322.

Dos ridículos personajes se encuentran y se saludan haciéndose una reverencia. El de la izquierda lleva un gorro puntiagudo y una blusa larga; el de la derecha, de fisonomía animal, viste chaqueta corta, calzón, media ajustada, zapato con hebilla y un ancho corbatín. A la derecha un majo embozado en su capilla corta. En segundo término un hombre con un capuchón andando sobre zancos; un

soldado sentado en el suelo, y muchas gentes que miran á los primeros personajes.

Por el soldado francés, ¿podría referirse la estampa á la entrevista de Bayona?

Núm. 15.—Disparate claro.

Alto, 0,210; ancho, 0,320.

Sobre un pequeño estrado, y rodeado de gentes en pie y arrodilladas, un fraile habla y gesticula. Un soldado se arroja ó cae cabeza abajo á un abismo abierto á la izquierda. Varias gentes en segundo término, unas en pie sobre otras, ocúpanse en arreglar un inmenso lienzo ó paño que cubre á todos.

De esta lámina existen tres estados: el 1.º con la parte izquierda completamente distinta de la descrita. En lugar del soldado, un monstruo que vomita humo y llamas, y otros accesosios que hoy no existen. Tampoco se ven en aquélla los trabajos de punta seca que hay en el traje del hombre arrodillado en el primer término de la derecha. El 2.º estado es la descripción primera con ligeros toques de *agua tinta* en la ejecución; y en algunas de éstas se leen, escrito con tinta, el núm. 7 en la margen, y el letrero que dice: *Disparate claro*: El 3.º, tal como lo ha reproducido la Academia.

Núm. 16.

Alto, 0,217; ancho, 0,325.

Una mujer encolerizada, oprime en una de sus manos la de un hombre que está á la izquierda, y que, inclinado hacia adelante, se golpea la cabeza como en ademán de desventura. Este hombre parece que tiene tres brazos, así como dos personajes que hay á la izquierda tienen dos rostros. Al lado del hombre hay otro de perfil, hablán-

dole en tono pedagógico ó de reprensión. Al lado de la mujer, otra estrechando la mano derecha de aquélla entre las suyas, y hablándole al oído.—Fondo: algunas figuras fantásticas.

Núm. 17.

Alto, 0,218; ancho, 0,326.

Varias gentes rodean y se mofan de un pobre hombre ciego, medio desnudo, sentado de frente en un banco de madera, y que al lado de sus pies tiene una cesta y un perro que ladra y le defiende. En segundo término un hombre á caballo que contempla con desdén la escena, y otro que se acerca armado de una jeringa.

Núm. 18.

Alto, 0,210; ancho 0,320.

Un viejo envuelto en un largo manto que agita el viento, camina silenciosamente á través de tinieblas, rodeado de monstruos, fantasmas, espectros, animales caprichosos y otros seres fantásticos. A sus pies un cadáver.

Núm. 19.

Alto, 0,215; ancho, 0,330.

Una multitud de gentes, unas de los cuales se muestran asombradas y otras se ríen, contemplan á distancia dos fantasmas, ó mejor dicho, dos árboles cubiertos por dos lienzos blancos, en una de cuyas ramas se ve atado un sable.

Esta lámina, y las dos siguientes, no están incluídas en la colección de *Los Proverbios*, pero su tamaño y asuntos indican bien claro que Goya las ejecutó con el intento de que formasen parte de aquélla. Lo confirma el número 25 que, dicho queda,

se lee en las antiguas pruebas de la estampa 10, lo cual evidencia que era más numerosa la serie de la que hoy conocemos.

Son rarísimas las pruebas, y debo á Lefort su descripción.

Núm. 20.

Alto, 0,219; ancho, 0,329.

En pie sobre un caballo, cuyas cuatro patas descansan á la vez en una cuerda dispuesta en forma de trapecio, una joven vestida de maja baila y da atrevidas vueltas, en medio de la muchedumbre que la rodea.

Núm. 21.

Alto, 0,218; ancho, 0,328.

Es un vasto y desierto arenal; un elefante parado delante de cuatro personas que visten caprichosos turbantes, calzones anchos y túnicas, uno de los cuales presenta al animal un libro abierto, en tanto que otro de aquellos le ofrece disimuladamente un collar con cascabeles.

OBRAS SUELTAS ORIGINALES

Núm. 1.—La huída á Egipto.

Alto, 0,125; ancho, 0,090.—Agua fuerte.

María con el divino Niño en sus brazos, va sentada sobre un asno que José conduce del ramal. Firmada á la derecha: *Goya invt. et fecit.*

Este raro grabado, que he visto en la sala de estampas de la Biblioteca Nacional, debió ser sin duda de lo primero que Goya hizo en este arte. Sin considerar la falta de sentimiento que se observa, y la vulgaridad de los personajes, que tanta idealización han menester, la obra de que hablo no es anuncio, por lo que atañe á su ejecución, de la serie brillante de cuadernos y obras sueltas en que reveló Goya sus dotes de grabador inspirado y meritísimo.

Núm. 2.—San Isidro.

Alto, 0,231; ancho, 0,169—Agua fuerte.

Entre la aspereza de un monte está el santo arrodillado con la mirada fija en el cielo y en cruz sus brazos. Lleva *polainas y fuertes botas de campo*, y tiene el palo que le sirve de apoyo, en tierra. En el fondo dos bueyes uncidos. —Firmada en el ángulo inferior izquierdo: *Goya f.*

Una prueba, probablemente única, procedente de la colección Carderera, en la sala de estampas de la B. N.

Núm. 3.—San Francisco de Paula.

Alto, 0,032; ancho, 0,095.—Agua fuerte.

Busto con la cabeza bastante vuelta á la izquierda, envuelta en parte por un capuchón, y rodeada por una clara aureola. Tiene el santo luenga barba blanca y miran sus ojos al cielo. Descansa su mano en un alto cayado.—Firmado á la izquierda en la margen inferior: *Goya ft.*

Una prueba en el *Cabinet des estampes* de París, con la palabra *caritas*, escrita al revés en el ángulo superior izquierdo de la lámina. Otras tienen las letras CARI. El cobre es propiedad de la Calcografía Nacional, la cual hace todavía pruebas en papel blanco satinado. Las antiguas están en papel fuerte no engomado, y son bastante comunes.

Núm. 4.—El ciego jacarero.

Alto, 0,40; ancho, 0,54.—Agua fuerte.

Un ciego escuálido y harapiento, cubierta su cabeza con un viejo sombrero de candil, y llevando sobre sus hombros una capa corcusida y rota, como sus calzones y zapatos, canta al son de la guitarra que toca. Tiene al lado el lazarillo que sonríe, y rodéale un grupo de gentes, compuesto de dos hombres y dos mujeres que le escuchan con religiosa atención, y otras varias figuras, entre las que se destaca, por detrás, un jinete sobre su caballo. Dos muchachos, en primer término, sentados sobre el suelo, oyen las jácaras del ciego, mirándole atentamente: á la derecha un vendedor de agua con el botijo á la espalda, y en la mano izquierda un sustentáculo con cinco vasos: á la izquierda uno aguijoneando dos bueyes uncidos. En segundo término, á la derecha, un puesto de melones en el que dos hombres ajustan un melón con las dos vendedoras, que permanecen sentadas en el suelo al lado del montón, y resguardadas de los rigores del sol por un lienzo sostenido en unos palos en cruz, en cuyo punto de conexión descansan sobre el mástil clavado en tierra. A lo lejos las casas de un pueblo. A la izquierda, en un grupo de gruesas piedras, firmado con grandes letras: *Goya*.

Este es el grabado de mayores dimensiones hecho por Goya. De esta lámina, que es hoy muy rara y cuyo cobre ha desaparecido, existen tres ejemplares en la sala de estampas de la B. N., procedente de D. V. Carderera, en el British Museum y en la colección de M. Ch. Davillier.—Nótese la gran semejanza entre la presente lámina y alguno de los tapices de Goya.

Núm. 5.—El coloso.

Alto, 0,285; ancho, 0,205.

Un gigante desnudo, sentado de espaldas en una colina que domina un inmenso paisaje y apoyados los brazos sobre sus rodillas, vuelve la cabeza hacia el que contempla la lámina. En un cielo oscuro y tenebroso brilla la luna en uno de sus cuartos, alumbrando las ciudades, los ríos y la campiña, que á los pies del coloso sirven como de rústica alfombra.

Maravilloso grabado.—Hay dos pruebas: una, que perteneció á D. Valentín Carderera, en la B. N., y otra en el *Cabinet des estampes* de París, procedente de la colección de M. Paul Lefort, quien la adquirió de D. Mariano de Goya, nieto del célebre artista. Al dorso de esta última se lee escrito con lápiz: *Por Goya, después de tiradas 3 pruebas se rompió la lámina.*

Núm. 6.—El agarrotado.

Alto, 0,325; ancho, 210.—Agua fuerte.

Rígidos los miembros, con las características todas del cadáver, se ve al agarrotado, sobre el fatal banquillo, desnudos los pies que descubre la hopa que viste, lívida la fisonomía y congestionada la cabeza por el apretado collar de hierro y la espiga homicida del aparato. Caen por su espalda y frente las hebras del largo y enmarañado cabello negro. Tiene sus manos en cruz, sosteniendo un Crucifijo, y atadas por sus muñecas con un cordel. En su pecho lleva un escapulario. Sobre el tablado, á su derecha, arde un cirio colocado en un gran candelabro.

De este grabado, uno de los más notables de Goya, se han hecho tres diversas tiradas: una, en tiempo del autor, sobre papel no engomado, de bastante cuerpo, otra por la Calcografía Na-

cional, cuya es la propiedad del cobre, en papel moderno, con el fondo de la plancha ligeramente manchado de amarillo, y la última y más reciente también por el establecimiento calcográfico en papel muy blanco.

M. Sotain ha hecho sin carácter un *facsímile* en madera para la obra de M. Iriarte: *Goya, sa vie*, etc. S. M. Ph. Burty indica en la *Gazette des Beaux-Arts* (1.° Setiembre 1863) la existencia de excelentes facsimiles del *Agarrotado*, obtenidos sin duda con la ayuda de una exquisita base fotográfica hecha sobre piedra ó zinc, los cuales distínguense de las pruebas originales, en que carecen del cuerpo ó espesor que la tinta deja en estas, y en la falta de algunas líneas casi verticales sobre la hopa del ajusticiado, muy visibles en las antiguas pruebas, así como también dos grandes rayas trazadas de arriba abajo, algo sesgadas, en la sombra de la parte derecha de la plancha. Igualmente carecen los facsímiles de los rasgos que hay en las primeras estampas, en el ángulo del tablado, y de otras líneas que, no fijando mucho la atención, dejan de echarse de menos.

Núm. 7.—Don Quijote.

Alto, 0,210; ancho, 0,140.—Agua fuerte.

Un hombre flaco y de nada vulgar estatura está hincado sobre su rodilla derecha delante de una mesa, en la que hay varios libros, uno de los cuales tiene abierto y en actitud de mostrar el texto, con el dedo índice de la diestra, á quien mira el grabado. La silla en que permaneció sentado vese á su espalda, y en ella descansa una espada de gavilanes y cazoleta. Un galgo en primer término. Por la atmósfera, rodeando su cabeza, figuras de caprichosos animales y mujeres fantásticas.—Firmado: *Goya*.

Guarda una prueba la B. N.

Núm. 8.—El embozado.

Alto, 0,190; ancho, 0,123.—Agua fuerte.

Un hombre, de torva mirada, inclinado hacia adelante, camina de frente al espectador, envuelto en su capa, apoyando en el embozo una mano y llevando en la otra un trabuco, que se deja ver por bajo de la capa. En segundo término, un toro de perfil, echado.

No existen pruebas contemporáneas del autor. El cobre pertenece á Mr. Lumley, quien en 1859 hizo una serie de esta lámina en papel de gran cuerpo. El Sr. Carderera, muy juiciosamente, achacaba este grabado y los dos siguientes á los últimos años de Goya, por la poca felicidad en las proporciones de las figuras y el dibujo pesado é incorrecto.

Núm. 9.—Una maja.

Alto, 0,190; ancho, 0,123.—Agua fuerte.

Lleva mantilla terciada, que con la peineta y un lazo constituye el tocado de su cabeza. Calza zapatos escotados. Figura algo vuelta á la derecha: apoya sus manos en las caderas.

De este grabado, como del anterior y los siguientes, no se conocen pruebas del tiempo de Goya. Es propiedad el cobre de M. Lumley, á quien pertenecen también los tres que siguen, de todos los cuales, así como del anterior, hizo abundantes pruebas en 1859.

Núm. 10.—Una maja.

Alto, 0,190; ancho, 0,23 —Agua fuerte.

Vestida como la precedente, pero vuelta la figura á la izquierda.

Núm. 11.—El columpio.

Alto, 0,190; ancho, 0,120.—Agua fuerte.—(Compañera de la anterior.)

Un hombre cubierto de harapos, con los pies desnudos y sonriendo placenteramente, se balancea sentado en una cuerda, á la cual se agarra con sus dos manos. En el fondo se distingue otra figura entretenida en igual ejercicio.

Facsímile, por B. Maura, en *El grabador al agua fuerte*, II vol., núm. 35. (No sé si es del hombre ó de la vieja.)

Núm. 12.—El columpio.

Alto, 0,190; ancho, 120.—Agua fuerte.—(Compañera de la anterior).

Una vieja de fisonomía grotesca, y colocada en posición opuesta á la del anterior, se balancea sentada sobre una cuerda y asida con sus manos á ella, en la espesura de un bosque. Sobre el tronco de un árbol hay un gato.

Núm. 13.—Un ciego sentado.

Alto, 0,165; ancho, 0,105.—Agua fuerte.

Lleva cubierta su cabeza por un sombrero de anchas alas y tiene en sus manos la guitarra, con la cual acompaña sus canciones. Fondo: conjunto de figuras grotescas.

No se conservan pruebas del tiempo de Goya. Esta lámina y las dos que preceden (convengo con el diligente y entendido señor Lefort) deben pertenecer á los últimos años del maestro, pues como en *El embozado* y las dos de *El columpio*, se nota falta de delicadeza y poca seguridad en los rasgos.

Núm. 14.—El ciego infortunado.

Alto, 0,138; ancho, 0,180.—Agua fuerte.

Un toro huído eleva en sus astas á un infortunado ciego que caminaba tocando la guitarra. En la prueba que perteneció á la colección Carderera, se lee, escrito de letra de Goya, esta inscripción: *Dios se lo pague á V.ᵈ*

Las pruebas del tiempo del autor son sumamente raras. El cobre encontrado por Lefort en Madrid ha servido á la elegante *Gaceta de Bellas Artes* para obtener la tirada que figura en su colección.

Núm. 15.—Un prisionero.

Alto, 0,105; ancho, 0,080.—Agua fuerte.

Cubierto su cuerpo únicamente por haraposa camisa, está inclinado hacia la izquierda, y caído para adelante por la fuerza del sufrimiento. Tiene los pies sujetos con crueles hierros. El calabozo recibe la luz de una reja que hay en el fondo.

Una prueba, probablemente única, del tiempo de Goya, que regaló éste á Cean Bermúdez, y que formó luego parte de la colección Carderera. En la margen se lee esta inscripción: *La seguridad de un reo no exige tormento.* El cobre es propiedad de Mister Lumley, quien, en 1859, hizo tirar algunas pruebas.

Núm. 16.—Un prisionero.

Alto, 0,110; ancho, 0,74.—Agua fuerte.

Está sentado á la derecha sobre un asiento hecho en el muro. Tiene su cabeza caída sobre el pecho, y la cara cubierta en parte por los cabellos negros y por la luenga barba. Lleva sujeta al cuello una argolla, que está adherida

á una cadena embutida en la muralla, y en los desnudos pies pesadas esposas. A su derecha se dibuja la cabeza de un compañero de infortunio. En el oscuro fondo la puerta entreabierta del sombrío y profundo calabozo.

Una prueba en la colección que fué del Sr. Carderera, procedente de Cean Bermúdez, á quien se la regaló el autor con esta inscripción, escrita de su letra: *Si es delincuente, que muera presto!*

El cobre es propiedad de M. Lumley, el cual hizo en 1859 algunas pruebas. Entre éstas y aquélla existe alguna diferencia en las piernas del prisionero y las sombras del vestido y en el tono del fondo; de lo que se deduce que tuvo dos estados la plancha.

Núm. 17.—Un prisionero.

Alto, 0,10; ancho, 0,0,74.—Agua fuerte.

Vestido con harapos y sujetos sus pies por pesados grillos, está apoyado con sus brazos y manos en cruz, en una fuerte cadena que cruza el calabozo. Su cabeza, cubierta de lacio y largo cabello, cae sobre su hombro izquierdo.

Unica prueba en la colección Carderera, hoy en la B. N. Procedente de Cean Bermúdez, como las anteriores. Goya escribió al margen: *Tan bárbara la seguridad como el delito*; y retocó la estampa en las partes que había de hacerlo después en el cobre. Efectivamente: este que perteneció á Mr. Paul Lefort, sirvió á la *Gazette des Beaux Arts* para obtener la tirada que se halla en la colección; y se observa que son estas pruebas de un segundo estado de la plancha.

Mr. Sotain ha grabado en madera un *facsímile* sin ningún carácter, para la obra de Carlos Iriarte: *Goya, sa vie, ses œuvres, etc.*

Núm. 18.—Paisaje.

Alto, 0,148; ancho, 0,263.—Agua fuerte con grandes toques de agua tinta.

Un inmenso peñón inclinado hacia la izquierda sobre un humilde río de gran álveo, en el que bebe una caballería y hay un pequeño grupo á la orilla. Detrás del peñón se ve un edificio en una eminencia, y en la margen izquierda del río, bastante lejos, unas casas. Delante del peñón, y destacándose por oscuro en primer término, dos árboles entrecruzadas sus ramas é inclinados á la derecha. Llena el cielo del paisaje una grande y plomiza nube.

Esta pieza es sumamente rara. Hay una prueba en la sala de estampas de la B. N., del tiempo del autor.

Núm. 19.—Paisaje.

Alto, 0,148; ancho, 0,263.—Agua fuerte ayudada del agua tinta. (Compañero del anterior.)

Un gran peñón inclinado á la derecha; detrás un río que forma una cascada de poca altura: un puente elevado de madera da acceso á la roca, atravesando el río, y por él pasa un grupo de gente. A lo lejos algunos árboles y la margen derecha del río.

Las pruebas de este grabado son, como las del anterior, grandemente raras; y las que se conocen, contemporáneas de Goya. Una en la B. N. Los cobres debieron ser destruídos ó desaparecieron ha mucho tiempo.

Núm. 20.—Un escudo de armas.

Alto, 0,045; ancho, 0,060.—Agua fuerte.

Envuelve la insignia heráldica el manto de la orden militar de Calatrava ó de Alcántara. En la margen superior se lee escrito: *Del Sr. Jovellanos*; abajo *Goya.*

Ejemplar en la B. N.

NOTA

Mr. Piot (*Cabinet de l'Amateur, 1842*) y M. Matheron (*Goya, catálogo*), citan las dos piezas siguientes, que desconozco, y de las cuales no puedo dar sus medidas, ni hacer su descripción, porque dichos autores omiten estas noticias: *Une grande scène d'Inquisition. Une mascarade.*

GRABADOS DE CUADROS DE VELÁZQUEZ

Núm. 1.—Las meninas.

Alto, 0,360; ancho, 0,304.—Agua fuerte.

«El pintor D. Diego Velázquez de Silva está ejecutando en un gran lienzo los dos retratos unidos de Felipe IV y su segunda mujer, D.ª Mariana de Austria, cuyas figuras se suponen situadas fuera del lienzo, y reflejadas en un espejo que está colgado en la pared al fondo del cuarto, que sirve de estudio al artista. La Infanta niña D.ª Margarita María, de cuatro á cinco años de edad, que andaba por allí entretenida con sus meninas, D.ª María Agustina Sarmiento y D.ª Isabel de Velasco, ha venido á colocarse delante de los Reyes; la D.ª María Agustina, fresca como una rosa, con el desembarazo y la gracia propios de su edad juvenil, se arrodilla para suministrar cómodamente á la Infantita un búcaro de agua, que, sin duda, ha pedido; la D.ª Isabel á su izquierda, no menos graciosa, está en actitud de hacer alguna observación, revelando en un leve movimiento de

toda su persona sus distinguidos modales. Junto á ésta, y sirviéndole de contraste, se pavonea satisfecha, ó al menos resignada, con su enorme cabeza y su fisonomía indigesta, la enana Mari-Bárbola, á quien hace pareja por su calidad, si no por sus proporciones físicas, Nicolasito Pertusato, enano de esbeltas formas, hombrecito de figura infantil, verdadero liliputiense vivaracho y retozón, que pone el pie sobre el lomo á un perrazo paciente y medio dormido. A la derecha del grupo que forman la Infanta y sus meninas está Velázquez delante de su lienzo, un tanto retirado, con la paleta y el tiento en una mano, y el pincel suspenso en la otra, en actitud de estar observando su modelo. Detrás de los personajes descritos asoman otros dos, casi perdidos en la penumbra de la espaciosa estancia, que son D.ª Marcela de Ulloa, dueña de honor, y un guarda-damas de ignorado nombre, conversando entre sí y como en voz baja. Al fondo del estudio, alumbrado en el primer término por una luz alta y tranquila, procedente del postigo superior de una gran ventana rasgada, hay una puerta abierta, por la cual entra de sesgo la deslumbradora claridad de un pasillo vivamente iluminado. Conduce á él un pequeño tramo de escalera, y en esta aparece, destacándose con su traje negro sobre el blanco de la pared, la figura del aposentador de la Reina, D. José Nieto, en actitud de levantar una cortina. El obrador en que pasa la escena, es el que llevaba en el antiguo alcázar y Palacio de Madrid el nombre de *Obrador de los pintores de Cámara.* Vénse en él cuatro ventanas y dos puertas en el testero; los cuadros que le decoran son unos dieciséis ó dieciocho, encerrados en marcos negros, según el severo estilo de la casa de Austria. Entre ellos se distinguen los dos que Palomino nombra como cuadros de Rubens, y que pudieran muy bien ser de las copias de Mazo, que según el inventario del año 1686 adornaban *el cuarto del Príncipe*, donde estaba dicho obrador.

Uno de ellos es la fábula del *Certamen de Apolo* y *Pan* (1).»

Apenas existen de esta agua fuerte, que carece de inscripción y de firma, siete pruebas en toda Europa. Procedente de la colección de D. Juan Agustín Cean Bermúdez, hay en la Real sala de estampas de Berlín un pliego, en cuyas dos caras se ha reproducido el grabado, á la sanguina en un lado y en negro al otro. En la B. N. he visto una prueba, legado de D. Valentín Carderera. Dícese que Goya rompió la plancha por no haber podido reproducir, según su deseo, el admirable cuadro que Giordano calificó de *teología de la pintura;* pero el autor de la Iconografía española é ilustrador del libro de Jusepe Martínez, asegura que fué de despecho, á causa de un descuido al querer reforzar el agua fuerte con toques de agua tinta. La única prueba, hecha con este accidente, pertenecía al general inglés Sir Jhon Meade.

Núm. 2.—Reunión de bebedores.

Alto, 0,288; ancho, 0,388.—Agua fuerte.

«Un desvergonzado truhán, con cara más de ministro de Caco que de numen benéfico civilizador de la India, sentado en cueros sobre un barril y coronado de hojas de parra, está confiriendo la dignidad de borracho laureado á un soldado barbudo, verdadadero soldado Píndaro, tercer agraciado con la fresca corona en el grupo de veteranos y rufianes que le rodea. Los dos que la ciñeron primero descansan á un lado como en estática contemplación, y cinco aspirantes, de cabeza aún mocha, uno de los cuales entra embozado saludando á la compañía, se disponen en el otro á recibir el codiciado adorno. Quien de ellos tiene en la mano un vaso de moscatel; quien un tazón lleno de tinto manche-

(1) Reproduzco las magistrales descripciones de los cuadros de Velázquez, á que los grabados de Goya corresponden, hechas por D. Pedro de Madrazo, en su *Catálogo razonado* del Museo del Prado, complaciéndome con este motivo en rendir á dicho académico un tributo de mi admiración.

go; píntase en sus fisonomías, ya la gravedad estúpida, ya la necia jovialidad del beodo. Pasa la escena en campo raso, al pié de una vid trepadora, que rica de hojas y pámpanos se encarama á lo alto, proyectando su sombra sobre uno de los coronados bebedores y sirviendo de marco á la figura de otro, que, desnudo como su maestro, hace de Sileno, indolentemente recostado sobre el codo derecho y teniendo con la mano izquierda, elegantemente asida por el pié, una copa de clásica forma.»

En la margen inferior se lee la siguiente inscripción: *Pintura de Don Diego Velázquez, con figuras del tamaño natural, en el Real Palacio de Madrid, que representa un Baco fingido coronando algunos borrachos: dibujada y grabada por D. Francisco Goya, Pintor. Año de 1778.* Pertenece el cobre á la Calcografía Nacional, que ha hecho pruebas en papel marquilla muy blanco. Las contemporáneas del autor lo son en papel de más cuerpo y moreno. La obra carece de carácter y no es de las más estimables. El dibujo de que se sirvió Goya lo regaló á Cean Bermúdez, y hoy es propiedad de Mr. Paúl Lefort.

Núm. 3.—Retrato ecuestre del rey D. Felipe III.

Alto, 0,355; ancho, 0,301.—Agua fuerte.

«Monta el Rey un arrogante caballo, colocado á orilla del mar en ademán de hacer una corveta. La persona del jinete (tomada la fisonomía de algún retrato de Pantoja ó de Bartolomé González) está noblemente puesta sobre sus arzones, cabalgando á la brida, revestido de armadura de acero, banda al pecho, ancha gorguera, sombrero con pluma, gregüescos como de seda, calzas de punto y botas de valdés. Tiene en la diestra el bastón de mando, y su banda, anudada al hombro derecho, flota al viento. Tanto el jinete, como el caballo, medio velado el tercio delantero por una abundante crin, están vistos de tres cuartos por su derecha.»

Léese en la margen inferior: *Felipe III, Rey de España. Pintura de D. Diego Velázquez, del tamaño del natural, en el R.l Palacio de Madrid, dibujada y grabada por D. Fran.co Goya, Pintor, año de 1778.*

Este cobre y los cinco siguientes son de la propiedad del Establecimiento calcográfico nacional, que tira en papel muy blanco las estampas; diferenciándose de las antiguas, que lo están en papel fuerte y oscuro. En cuanto al grabado hay una gran diferencia entre los del tiempo de Goya y los posteriores. Los cobres excesivamente fatigados no dan ya idea de la obra en los pliegos que salen de la Calcografía Nacional. El vigor, la seguridad de la línea y el tono que tienen los contemporáneos del autor, se echan de menos en estos segundos. Repetimos con Mr. Lefort lo dicho acerca de la colección de los *Caprichos*: es imposible formar juicio de los grabados, de los cuadros de Velázquez, por Goya, viendo las estampas que propaga la Calcografía Nacional.

Núm. 4.—Retrato ecuestre de D.ª Margarita de Austria, mujer de Felipe III.

Alto, 0,344; ancho, 0,350.—Agua fuerte.

«Representa unos 25 años de edad. Está montada en una hermosa hacanea manchada, que camina á paso castellano, hacia la izquierda del espectador, con las riendas en ambas manos. Lleva la Reina saya oscura alta, de mangas partidas, bordada con herretes de oro y aljófar y lazos; jubón interior blanco, vuelos y gorguera de abanillos de gasa y puntas de Flandes; peinado sencillamente el crespo cabello, con una gorrita negra en la parte alta, aderezada con piedras y plumas; y en el peto una gruesa cadena, un gran broche y pedrería al pecho, y pulseras sobre las mangas del jubón. Tiene el caballo un lazo en la frente, y la crin suelta, colgándole por el lado derecho hasta cerca de la rodilla; freno y pretal con adornos, y

gualdrapa bordada que le cae hasta cerca de las cuartillas. Fondo: campo quebrado, con pintorescos accidentes de matas y pequeños arbustos.»

Al pie de la lámina la siguiente inscripción: *D.ª Margarita de Austria, Reina de España, mujer de Felipe III. Pintura de Diego Velázquez, dël tamaño del natural, en el Rl. Palacio de Madrid, dibujada y grabada por D. Franco. Goya, pintor, año de 1778.*

Núm. 5.— Retrato ecuestre del Rey D. Felipe IV.

Alto, 0,345; ancho, 0,305.—Agua fuerte.

«Está retratado el Monarca, casi de perfil, visto por el lado derecho, vestido de media armadura de acero con adornos de oro, gregüescos noguerados recamados también de oro, botas ajustadas de fino ante, guantes de lo mismo, golilla, sombrero con pluma blanca y castaña, banda pendiente del hombro derecho y flotando al viento por detrás, cabalgando en un brioso castaño cuatralbo, que está también de perfil en postura de chaza ó media corbeta. Tiene en la diestra, naturalmente caída, el bastón de mando, y en la izquierda la brida. Las crines del caballo cuelgan hasta el estribo, y su jaez se reduce á una silla de borrenes, pequeña, revestida de brocado, sin gualdrapa, ni otros arreos que oculten las bellas formas del generoso bruto de fina casta andaluza. Fondo: campiña quebrada, con un hermoso árbol á la izquierda, y en los diferentes términos del terreno, barrancos, arbustos y montañas.»

Léese en la margen inferior: *Felipe IV, Rey de España. Pintura de D. Diego Velázquez, del tamaño del natural, en el Rl. Palacio de Madrid, dibujada y grabada por D. Franco. Goya, Pintor, año de 1778.*—Hay una prueba en la B. N. del primer estado del cobre, ó sea sin la inscripción supraescrita, en la que con letra de D. Valentín Carderera, en lápiz, se lee que fué pagada dicha prueba en 370 reales.

Núm. 6.—Retrato ecuestre de D.ª Isabel de Borbón, primera mujer de Felipe IV.

Alto, 0,340; ancho, 0,307.—Agua fuerte.

«Edad, como unos veinticinco años Cabello negro rizado y levantado, con tocado de plumas blancas y pendientes de lazos y perlas. Montada en un palafrén blanco, cabalga hacia la izquierda del espectador, sujetando con ambas manos la brida recamada del manso y hermoso bruto, que marcha al paso, la cara medio tapada por el abundante copete de crines que le baja de la frente, y encubertado con una gualdrapa noguerada, bordada y que le llega á las cuartillas. El traje de la Reina es saya noguerada recamada de oro, con solapas abiertas, cuello alto y mangas partidas, por las cuales saca los brazos, mostrando el jubón interior de seda blanca bordado de estrellas de plata; y lo completa una voluminosa gorguera de gasa. Fondo: campiña quebrada con arbolillos en una pequeña colina.»

Léese en la margen inferior: *D.ª Isabel de Borbón, Reyna de España, muger de Felipe Quarto. Pintura de D. Diego Velázquez, del tamaño del natural, en el R.l Palacio de Madrid, dibujada y grabada por D. Fran.co Goya, Pintor, año de 1778.*—Una prueba en la B. N., sin la inscripción, ó sea del primer estado del cobre; en la que con lápiz, y letra de Goya, se halla escrita esta inscripción al pie: *D.ª Isabel de Borbón, Reina de España. Muger de Felipe Quarto. Pintura de D. Diego Velázquez*; y una nota de Carderera, en que dice: *Otra ig.l pagada 600 rs.*

Núm. 7.—Retrato ecuestre del Príncipe D. Baltasar Carlos.

Alto, 0,323; ancho, 0,218.—Agua fuerte.

«Representa un gracioso niño de seis á siete años, vestido

con jubón de tisú de oro, coleto y calzón de rizo, botas enteras atezadas, valona de encaje, chambergo con pluma, banda con cabos de oro, y bastón de mando en la diestra, montando una briosa hacanea andaluza, sencillamente enjaezada, que corre á galope por un campo quebrado, poblado á trechos de matas y limitado al horizonte por montañas. Ondea al viento la larga y poblada crin del bruto, su hermosa y abundante cola, y la banda del jinete con la manga suelta de su coleto.»

Esta inscripción abajo de la lámina: *D. Baltasar Carlos, Príncipe de España. Hijo del Rey D. Felipe IV. Pintura de D. Diego Velázquez, del tamaño del natural, dibujada y grabada por D. Francisco Goya, pintor, 1778.*

Primer estado, antes de la inscripción. Una prueba figuraba en el catálogo de la venta H. de la Salle (1856), con otra prueba de artista del Esopo á la espalda.

Núm. 8.—Retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares.

Alto, 0,350; ancho, 0,307.—Agua fuerte.

«Está representado armado con coraza, tachonado con adornos, erguida la cabeza, con sombrero y plumas á la chamberga, volviendo el rostro hacia el lado izquierdo con marcial talante: con rica valona de encaje de Flandes, banda pendiente del hombro derecho con pomposo lazo y caídas guarnecidas de fleco de oro, gregüescos recamados, bota entera atezada, montado con afectada gallardía en un arrogante y brioso alazán roano, que dirige con la mano siniestra por el campo, teniendo en la derecha levantado el bastón de general. El caballo está en corvéta, firme en las piernas, con los brazos levantados y en perfecto equilibrio con la actitud del jinete. Fondo: paisaje en que se divisan el polvo que levanta el ejército en batalla, el fuego de los

caseríos incendiados, el humo de los mosquetes; caballos muertos, lejanas arboledas y montañas.»

En la margen inferior esta inscripción: *D. Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, Duque de Sanlúcar, etc. Pintura de D. Diego Velázquez, del tamaño del natural, en el R.l Palacio de Madrid, dibujada y grabada por D. Fran.co Goya, Pintor, año de 1778.*—El dibujo de que se valió Goya, lo regaló á D. J. A. Cean Bermúdez, y ahora forma parte de la col. Lefort.

Núm. 9.—Esopo.

Alto, 0,317; ancho, 0,222.—Agua fuerte.

«Plantado en pie en medio de una pieza desmantelada, de frente y escorzando un tanto el lado derecho, está el famoso fabulista frigio, representado en figura de un viejo ropista hambrón y descamisado, envuelto en un sayo y mal ceñido con un harapo de lienzo, con un rancio pergamino arrimado con la mano derecha á la cadera y la mano izquierda escondida en el pecho. Tiene á los pies, á la derecha, un cubeto de madera con un trapo al borde, y á la izquierda una especie de hatillo de ropa, que por otra parte parece un aparejo de bestia de carga. En lo alto de la estampa, á la derecha, se lee el nombre AESOPUS.»

En la margen inferior: *Sacada y grabada del cuadro original de D. Diego Velázquez que existe en el R.l Palacio de Madrid, por D. Fran.co Goya, Pintor, año de 1778. Representa á Esopo el Fabulador de la estatura natural.*—Primer estado: antes de la inscripción. Una prueba de este primer estado figuró en el catálogo de la venta H. de la Salle, hecha á espaldas de otra con la letra.—Segundo estado: con este letrero debajo: *Esopo el fabulador. Pintura de D. Diego Velázquez que está en el palacio real de Madrid, grabado por D. Francisco Goya, pintor, año de 1778.*

En cada ángulo de la plancha y debajo de la primera línea,

se lee ligeramente hecho con la punta: á la izquierda *Diego Velázquez*, y á la derecha *F. G.* Ignoro si existe alguna prueba de este estado, en cuyo caso constituiría otro anterior al segundo, del cual, procedente de D. V. Carderera, hay una prueba en la Sala de estampas de la B. N.—Tercer estado: con la inscripción actual. El cobre es propiedad de la Calcografía Nacional, la cual hace las láminas en papel muy blanco. El dibujo de que se valió el maestro pertenece á Mister Morse, coleccionista inglés.

Núm. 10.—Menipo.

Alto, 0,314; ancho, 0,221.—Agua fuerte.

«Está representado en pie en una desolada estancia, sin más ajuar que una cantarilla de agua puesta sobre una tabla sostenida en dos guijarros, como vanagloriosa fórmula de su sobriedad y abstinencia; con unos libros y un pergamino á sus pies, en que simboliza el desprecio con que mira las obras de los filósofos; embozado en una capa raída, más que por el frío, por la costumbre de no descubrir su interior; con un sombrero abollado y sin forma, medias de paño remendadas, y zapatones de mozo de esquina, retratando admirablemente todo el cinismo del sujeto, el aire socarrón con que vuelve al espectador su cara intonsa y desaliñada, haciendo alarde de la expresión maligna de sus ojos y de la dilatación canina de su boca, mientras adivina uno que, por debajo de la capa está acariciando con la mano derecha dentro del bolsillo los atramuces, que constituyen su único alimento. En lo alto de la lámina se lee el nombre MOENIPPVS.»

La margen inferior tiene la siguiente inscripción: *Sacada y grabada del Quadro original de D. Diego Velázquez que existe en el R.l Palacio de Madrid, por D. Fran.co Goya. Pintor, año 1778.—Representa á Menipo, Filósofo, de la estatura natural.*

Primer estado: antes de la inscripción. Prueba en la colección de Lefort.—Segundo estado: con este letrero: *Menipo filósofo. Pintura de D. Diego Veldzquez, que está en el palacio real de Madrid, grabada por D. Francisco Goya, pintor, año 1778.* Encima de las dos extremidades de la primera línea se ve ligeramente grabado á la derecha *Diego Veldzquez*, y á la izquierda *F. G.* Lo mismo que con el *Esopo*, ignoramos si existe alguna prueba con esta variante. Caso afirmativo, constituiría un estado anterior á este segundo, del cual existe una prueba en la colección Carderera, hoy propiedad del Estado.—Tercer estado: con la inscripción actual.—Este cobre, como el anterior, y los cuatro siguientes, pertenecen á la Calcografía Nacional, la cual hace las láminas con gran descuido, en papel muy blanco.

Núm. 11.—Retrato del Infante D. Fernando de Austria, hermano de Felipe IV, en traje de caza.

Alto, 0.260; ancho, 0.129.—Agua fuerte y agua tinta.

«Joven, de unos diez y nueve años de edad, esbelto y gallardo, en pie en el campo, con traje de caza, gorra oscura de ala en la cabeza, gabán en los hombros, con mangas perdidas sobre jubón floreado; borceguíes altos y ajustados á la pierna, con vuelta de seda negra; calzón ancho con pomposo lazo junto á la rodilla, guantes con gran vuelta sobre la manga, y la escopeta terciada en las manos. Tiene al lado un hermoso podenco, sentado y esperando el disparo para lanzarse en busca de la pieza. Fondo: un barranco con yerba y frondosidad, y un árbol torcido que sólo muestra una rama en la parte inferior del tronco.»

En la margen inferior esta inscripción: *Un infante de España. Pintura de Velázquez, de tamaño natur.l en el R.l palacio de Madrid, dibux.o y grabado por Francisco Goya, pintor.*

Primer estado: agua fuerte pura y sin la inscripción.—Segundo estado: antes de la inscripción y con las partes sombreadas del traje de la figura, y el terreno y el fondo manchados por

el agua tinta. Prueba en la B. N., de la col. Card.—Tercer estado: después de la inscripción.

Núm. 12.—Retrato de un enano del Rey Felipe IV: D. Sebastián de Morra.

Alto, 0,185; ancho, 0,145.—Agua fuerte.

«Patizambo y barbudo, de ojos penetrantes, nariz chata y color moreno. Está sentado en el suelo, de frente, con las piernas enteramente extendidas y los puños junto á las ingles, vestido con coleto y calzón, gabancillo galoneado y valona flamenca trasparente; media negra y zapato claro.»

Léese en la margen inferior: *Sacada y grabada del cuadro original de D. Diego Veldsquez, en que se representa al vivo un Enano del Sr. Fhelipe IV, por D. Francisco Goya, pintor. Existe en el R.[l] Palacio de Madrid. Año de 1778.*

Primer estado: una prueba en la B. N., de la col. Card., sin la inscripción.—Segundo estado: grabado ligeramente en la margen inferior á la izquierda *Diego Veldzquez*, y á la derecha, *F. G* Una prueba en la B. N., procedente del Sr. Carderera.—Tercer estado: grabado este letrero, en tres líneas, debajo: *Pintura D. D. Diego Veldzquez que se representa á un enano y está en el Palacio R. D. M., grabada por D. Francisco Goya, pintor á 1778.* Prueba en poder del coleccionista y crítico de arte señor Lefort.—Cuarto estado: con el actual letrero.

Núm. 13.—Retrato de un enano del Rey Felipe IV, llamado El Primo.

Alto, 0,195; ancho, 0,152.—Agua fuerte.

«En medio de un campo desierto y montuoso, está el semi hombre (como llamaban á los enanos los flamencos y holandeses), sentado con mucha gravedad en una piedra, todo vestido de rizo negro, con un voluminoso chambergo en la cabeza, y sobre las rodillas un gran pergamino *in*

folio, con la mano derecha en actitud de ir á volver parte de sus hojas. Es su traje: ropilla con mangas pendientes de los brahones, calzón ancho, media y zapato, y una pequeña golilla, y tiene la capa caída á la espalda. En el suelo otros libros, y sobre uno de ellos un tintero de asta con su pluma rabona dentro.»

Debajo de la lámina léese: *Sacada y grabada del cuadro original de D. Diego Velázquez en que representa al vivo un Enano del S. Phelipe IV, por D. Francisco Goya, pintor. Existe en el Rl. Palacio de Madrid. Año de 1778.*

Primer estado: antes de toda inscripción. Una prueba figuraba en el Catálogo de la venta H. de la Salle, 1856.—Segundo estado: con la inscripción actual. En el Catálogo de estampas de la Calcografía Nacional se designa este número: *Enano, El Escribano.*—El dibujo de que se valió Goya es propiedad de Mr. Lefort.

Núm. 14.—Retrato de Pernia, hombre de placer del Rey Felipe IV, designado vulgarmente como retrato de Barbarroja.

Alto, 0,260; ancho, 0,141.—Agua fuerte y agua tinta.

«Hombre de unos cuarenta años, de gesto vulgar y un tanto desapacible, plantado en pie con traje turquesco, compuesto de aljuba rota y capellar claro, gorro con un ruedo alrededor, empuñando la espada desnuda y sujetando con la mano izquierda la vaina.»

Al pie se lee: *Barbarroxa. Pintura de Velázquez, del tamaño natural, en el Real Palacio de Madrid. Dibujado y grabado por F. Goya, pintor.*

Primer estado: antes de la inscripción y agua fuerte pura. Dos pruebas en la B. N., de la colección Carderera.—Segundo estado: antes de la inscripción; el fondo, el terreno y las partes oscuras del vestido, han recibido el ayuda del agua tinta. Una prue-

ba en la colección Carderera.—Tercer estado: con la inscripción actual.

Núm. 15.—Retrato de un truhán ú hombre de placer del Rey Felipe IV, á quien llamaban D. Juan de Austria.

Agua fuerte.

«Está representado en la edad de cincuenta y cinco años próximamente, en pie, escorzando el lado izquierdo y en postura poco gallarda, teniendo por bengala en la mano derecha un palo largo con fleco en su extremidad superior, y al pecho una llave de hierro. Su rostro es feo y avinagrado: tiene el aspecto macilento, el bigote espeso y despeluznado, y en la cabeza un sombrero de desairada forma, negro y con plumas. Lleva coleto y ferreruelo negro listado, y pomposo lazo en las ligas. Tiene en el suelo trozos de arnés y balas.»

De este grabado, sumamente raro, no hay más que tres pruebas conocidas: dos á la sanguina, en el British Museum, la una y la otra, procedentes de Carderera, y hechas á la espalda de unas pruebas del número anterior, y la tercera, en negro en la B. N., procedente también de la colección Carderera.—Lefort nombra esta agua fuerte: *Un vieux gentilhomme*.

Núm. 16.—Retrato de Francisco Bazán, bufón de la corte de Carlos II.

Agua fuerte.

«En pie, vestido de negro con especie de balandrán ceñido á la cintura con una correa, y un gran cuello de lienzo liso y corte cuadrado y con espada al cinto, está como en actitud de presentar humildemente un memorial que lleva en la mano izquierda, teniendo en la derecha el sombrero. Descansa sobre su brazo izquierdo una alta vara.»

De esta rarísima agua fuerte existe una sola prueba en la B. N., de la colección Carderera.—Este cobre y el anterior debieron ser destruídos.

Lefort nombra la lámina: *Un vieil alcalde.*

NOTA

El cuadro de que es copia este último grabado de Goya, tenido por Cean y otros críticos de arte como de Velázquez, figura entre los lienzos de Juan Carreño de Miranda (núm. 692), en el Catálogo del Museo del Prado, hecho por D. Pedro de Madrazo. Este elegante escritor y peritísimo crítico (de cuyas descripciones de los lienzos de Velázquez me he valido para hacer las de las copias grabadas por el ilustre aragonés), dice que en el inventario de 1686 figura el cuadro como original de Carreño.

El mismo Sr. Madrazo en su citada obra, consigna que Goya grabó también el retrato del *Niño de Vallecas* pintado por Velázquez (núm. 1.098 dél cat. del Museo), *enano cuyo gesto entre socarrón y bobalias le denuncian, á pesar de los doce abriles en que parece que frisa, como truhán de lo fino y como genuino lobato que mamó leche de cordera.* Nosotros no hemos visto ninguna prueba de este grabado, ni conocemos referencia á estampa alguna del mismo.





VII

LITOGRAFÍAS

I.—El famoso americano Mariano Ceballos.

Alto, 0,312; ancho, 0,405.

El arrojado diestro monta á horcajadas sobre un bravo toro, que gobierna con unas cuerdas, atadas á las astas, sostenidas en su mano izquierda, y en su derecha un rejoncillo con el cual cita otro toro al que intenta clavárselo. Lleva ensillada á la fiera, y sus pies, calzados con sendas espuelas, se apoyan en grandes estribos que los cubren. Una numerosa cuadrilla permanece en la plaza, hostigando, algunos de los que la forman, al toro de lidia; otros en actitud de defender al atrevido americano. En el fondo, numerosos espectadores detrás de la barrera. Firmado á la izquierda: *Goya*:—*Deposé et lith. de Gaulon.*—El título en la parte superior.

En el ejemplar de esta estampa, que forma colección con las tres siguientes, que he visto en la Biblioteca Nacional, léese al pie, escrito con lápiz: *D. Francisco Goya y Lucientes, primer*

pintor de cámara del Rey de España y Director de la Real Academia de San Fernando, inventó y litografió estas cuatro estampas en Bourdeaux, el año 1826 á los 80 (sic) de edad.

II.—La suerte de pica.

Alto, 0,310; ancho, 0,410.

Un caballo y su jinete derribados en tierra por el toro: el picador, que está debajo de su caballo, se defiende hostigando con la pica á la fiera, que ha cogido en sus astas un torero que había acudido á la defensa de aquél, con otro diestro que está á la izquierda. Otro picador poniendo una vara al toro en las ancas.—A lo lejos, otro jinete y caballo tendidos sobre la arena, y una multitud de gentes saltando la barrera.—Firmado: *Goya.*

La estampa carece de título y pie de litografía.

III.—Diversión de España.

Alto, 0.303; ancho, 0,415.

Un cabestro y cuatro toros en plaza ponen en movimiento á la multitud de gentes que están en el redondel; algunos de los cuales son atropellados por el ganado ó han caído en tierra, en tanto que otras citan ó capean á los animales. —Firmado en el terreno de la izquierda: *Goya.*—Además del título copiado, que es el que lleva la lámina, léese en la márgen de abajo: *Deposé et Lith. de Gaulon.*

La piedra tuvo un segundo estado, efecto de algún accidente ocurrido en la obra. Cortada treinta y cinco milímetros á la derecha, inmediatamente después del pie litográfico, se suprimieron unas cuantas figuras, que dejan de verse en la rarísima prueba, que, de este segundo estado, tiene en su colección Mr. Burty, quien la ha descrito en la elegante *Gazette des Beaux Arts* (septembre, 1849).

IV.—Una plaza dividida por una valla en dos compartimientos.

Alto, 0,305; ancho, 0,414.

En uno de ellos, el de la izquierda, pone un par de banderillas al toro un diestro: en el otro, se verifica la suerte de matar.—Firmado al pie de la barrera: *Goya.*

Esta lámina carece de título y de pie litográfico. Mr. Laurent Matheron dice, en su libro, que posee tres buenas pruebas de esta colección, que le fueron regaladas por el distinguido artista Mr. S. Gorin.

V.—El vito.

Alto, 0,185; ancho 0,190.

Una mujer,—rodeada de varias gentes, entre las que uno canta, acompañándose de la guitarra,—baila el popular jaleo, animada por las palmadas de los concurrentes.—Firmado: *Goya.*—Ejecutada en Burdeos, año 1825.

Litografía bastante rara. Pruebas de ella en las colecciones de Carderera y Lefort.

VI.—El duelo.

Alto 0,210; ancho, 0,220, próximamente.

Dos se baten á espada, á presencia de dos testigos. Uno de ellos atraviesa el pecho de su adversario con la terrible arma.—Firmado á la izquierda: *Goya.*—Ejecutada en Burdeos hacia 1826.

Litografía bastante rara. Una prueba en la colección que fué de Carderera, hoy del Estado.

VII.—Retrato de Mr. Jacques Gaulon.

Alto, 0,270; ancho, 0,210.

Está representado en busto. Este fué el litógrafo que hizo las cuatro láminas de toros, números I al IV de este Catálogo.—Firmado en el ángulo inferior de la izquierda: *Goya.*

Una prueba de esta rarísima litografía, figuraba en el catálogo de la venta de Eugenio Delacroix (núm. 827), tasada en 35 francos. También los números 839 y 830 del mismo catálogo, correspondían á dos láminas de la serie de los toros, valoradas en 35 francos.

VIII.—Una vieja.

Alto, 0,210; ancho, 0,140, próximamente.

Sentada sobre un banco, está hilando su rueca. A la izquierda, y debajo de la composición, léese: *Madrid, Febrero 1819,* y hacia el centro: *Goya.*

Litografía ejecutada sobre papel de color, con el pincel mojado en tinta. Existen pruebas en el British Museum, y en la B. N.

IX.—Un duelo caballeresco.

Alto, 0,220; ancho, 0,230, próximamente.

Dos, en trajes antiguos españoles de la época de los últimos Austrias, se baten con espada y daga.—Fechado y firmado: *Madrid, Marzo 1819, Goya.*

Pruebas en las colecciones de Carderera y Lefort. La *Gazette des Beaux Arts* publicó un *facsímile* de esta pieza, obtenido por el procedimiento Pilinski.

X.—Un toro atacado por los perros.

Alto, 0,170; ancho, 0,270, próximamente.

Seis perros luchan con un toro; uno de aquéllos es lanzado por el aire. Dos toreros contemplan la lucha.

Una prueba de esta litografía, cuyos ejemplares son hoy sumamente raros, procedente de Carderera, está en la sala de estampas de la B. N.

XI.—El veterano

Alto, 0,120; ancho. 0,180, próximamente.

Sentado en tierra, tiene entre sus brazos una mujer que intenta desasirse de él.

Ejecutada con el pincel mojado en tinta. Una prueba en la colección Carderera, probablemente única.

XII.—La lectura.

Alto, 0,120; ancho, 0,130, próximamente

Una mujer sentada lee un libro á dos niños (?).

En primer término, entre la sombra, otro personaje.

Ejecutada al lápiz y pincel litográficos, y obtenidas las sombras por ligeras raspaduras. Pruebas en las colecciones Carderera, Federico de Madrazo, Ph. Burty y Lefort.

XIII.—Capricho.

Alto, 0,120; ancho, 0,240, próximamente.

Un hombre desnudo, atados sus brazos á la espalda, es arrastrado por demonios de fantástica figura.—Fondo: figuras de caprichosos espectros y animales.

Una prueba, seguramente única, en la B. N., procedente del Sr. Carderera.

XIV.—El sueño.

Alto, 0,140; ancho, 0,160, aproximadamente.

Una joven está durmiendo, descansa su cuerpo sobre las rodillas de una anciana, y tiene extendidas en tierra sus piernas. A la derecha, tres mujeres se aproximan á este grupo. En el fondo, una vieja sentada, con su mantilla caída por detrás de su cabeza.

Una prueba en la colección de D. Federico de Madrazo.

XV.—Un fraile.

Alto, 0,130; ancho, 0,090, aproximadamente.

Está en pie, con un Crucifijo en su mano derecha. Su cabeza cubierta por el capuchón del hábito, cuya sombra proyectada en la fisonomía, hace desaparecer los rasgos de ésta.

Una prueba, propiedad de D. Federico de Madrazo.

XVI.—El catalán.

Alto, 0,130; ancho, 0,150, aproximadamente.

Un hombre del pueblo, cubierto con una barretina, ó sea gorro catalán, se esfuerza por hacer caer á una joven sentada, vista de espalda, á la cual tiene agarrada por un hombro con su brazo izquierdo en alto.

Una prueba de este raro ensayo, en la colección del ilustre director de la Real Academia de San Fernando, D. Federico de Madrazo.

NOTA

En 1824 editóse en París, en el establecimiento de Mr. Motte, un cuaderno de diez litografías, atribuídas á Goya, con el título: *Caricaturas españolas.* Los asuntos eran las estampas números 10, 14, 15, 18, 24, 32, 40, 43, 52 y 55 de la colección de los *Caprichos.* Reproducciones sin carácter, ni estilo, malamente modificadas, con evidencia declaran á los entendidos que no fué el insigne genio aragonés quien hizo y dirigió la serie de aquellas piezas litográficas.





ADDENDA ET CORRIGENDA

Por lo que al Catálogo de obras de Goya se refiere, quede consignado que, coleccionadas las numerosas notas que lo constituyen hace algunos años, en muchas de ellas acaso se atribuyan los cuadros á distintos dueños de los que en la actualidad los posean, debido á los cambios y compra-ventas que con frecuencia verifican los coleccionistas.

En la sección del Catálogo que lleva por epígrafe «Cuadros de historia y de costumbres,» debe leerse: *Cuadros de historia de costumbres y de fantasía.*

El Sr. D. Jacobo López Cepero, de Sevilla, ha tenido la bondad de regalarme una fotografía de un cuadro de Goya, que en el Catálogo de su célebre galería, impreso en 1860, figura con el núm. 146, y que hará unos diez años lo vendió á un escultor francés llamado Astruch y un tal Lambért, oficial del ejército, retirado. Es un *retrato* que representa, de más de medio cuerpo, la figura de una mujer que sostiene en sus desnudos brazos un

perro de lanas. El traje que lleva es desaliñado, de escote redondo y con un pañuelo sobre los hombros, echado naturalmente. La fisonomía es sobremanera expresiva, ojos grandes rasgados, de insinuante mirada, correcta nariz y labios provocativos. Tamaño natural. Dimensiones: dos pies y 10 pulgadas de alto, y dos pies de ancho. Pintado en lienzo.

En un legajo de 300 hojas y papeles sueltos con noticias originales sobre artistas españoles y otros célebres que trabajaron en España, que D. Valentín Carderera legó á la Real Academia de San Fernando, he hallado los siguientes curiosos é interesantes apuntes, que íntegros reproduzco, limitándome á anotarlos brevemente.

Noticias tradicionales de D. F. Goya, dadas por el P.e D. Tomás López, monge de la Cartuja de Aula Dei, de Zaragoza, persona ejemplar y docta.

«Por los años 1772 al 1774, pintaba Goya en la iglesia de la »Cartuja de Aula Dei, la vida de la Virgen en varios cuadros. »Los monges hacían especial estimación de los del Nacimiento »del Salvador y de la Virgen. Ya había hecho su viaje á Italia, »y tendría, según parece, unos treinta años. En Italia no estuvo »más que dos ó tres meses» (1).

«Mengs, prendado de sus disposiciones, le empleó en hacer »los dibujos de algunas obras.»

«La mujer de D. Francisco Goya era hermana de D. F. Ba»yeu, pero no se avenía mucho Goya con éste, á causa de su di»ferente modo de ver en Artes, y de tener ambos el genio muy »fuerte.»

---

(1) Datos que ilustran una de las épocas menos conocida de la vida de Goya.

«Fué pintor de Cámara de Carlos III y de Carlos IV y de »José Bonaparte; habiendo obtenido, según dicen, el distintivo »que por odio á la dominación francesa se llamó de la be»rengena (1).»

«Sus ideas políticas poco conformes con el régimen de Fer»nando VII, le acarrearon el destierro ó emigración al extran»jero, en que murió.»

«El que escribe estas líneas estuvo en compañía de algunos »profesores de la Academia de Madrid, hace unos nueve años, »en casa de un hijo de Goya, establecido en aquella corte, el »cual posee una colección de cuadros, de este pintor, de gran »mérito; y tres grandes libros arreglados por él, de los número»sos dibujos y *caprichos* originales (é inéditos en su mayor parte), »dibujados unos á la pluma, otros al lápiz, carbón, sepia, hollín, »tinta china, etc.»

«Entre los cuadros que posee, está una colección de *tablas*, »como de un palmo de altas y palmo y medio de anchas, que »representan los *horrores de la guerra*, los cuales tenía el mis»mo Goya en mucho aprecio. Tiene ocho ó diez en lienzo »(como de una vara), pintados *sin pinceles*, puesto el color con »unos cuchillitos de caña, que él mismo se hacía, y de cuyo mé»todo se preciaba él de ser el inventor.»

«Representan corridas de toros y asuntos de costumbres. »También tenía entonces dicho señor (que no sé si actualmente »vive) el boceto del cuadro *San José de Calasans*, recibiendo la »Santísima Comunión, que pintó para la Iglesia de San Antonio »Abad de Madrid, y en la cual existe todavía y es una de sus »mejores obras, muy parecida en su estilo y efecto de luz y de »color á las de Velázquez.»

«Pintó dos retratos de cuerpo entero, tamaño natural, de »Fernando VII y Duque de San Carlos para el Canal en los »años 13 y 14 (2), y muchos años antes, uno de cuerpo entero de

---

(1) Nueva objeción para los que han hablado del carácter íntegro de nuestro pintor.

(2) Núms. XXV y LXXX de los *Retratos* de nuestro Catálogo.

»D. Ramón Pignatelly (canónigo) para la casa hospicio de mi»sericordia de Zaragoza» (1).

«El Sr. Conde de Robres posee (en esta ciudad) el retrato »de D. Félix Colón, autor de la obra *Juzgados militares*, de cuer»po entero y tamaño natural, pintado por Goya» (2).

«Don Gregorio Alvira (también de Zaragoza) posee un lienzo »que representa el incendio del teatro de esta ciudad, ocurrido »á fines del siglo pasado (3). Es de unos cinco palmos y sobre »siete de alto y tiene muchísimas figuras.»

«En el año 14 Lord Wellington quiso que le hiciera su retra»to; pero no habiéndole gustado después, quiso que Goya fuese »á su casa para manifestarle su disgusto. Se le indicó á Goya con »las contemplaciones que exigía su violento genio, y dicen que, »acompañándole su hijo y sirviéndole de intérprete (á causa de »su extremada sordera), evitó éste un conflicto, pues atenuó y

---

(1) Núm. LXXII. Ibídem.

(2) Núm. LXXIII. Ibídem.

(3) Aquella hecatombe se halla descrita con minuciosidad en la siguientes obras:

Relación histórica de los sucesos ocurridos en Zaragoza, con motivo del incendio de su Coliseo en la noche del doce de Noviembre de 1778. Escrita sobre documentos auténticos y noticias fidedignas, de orden de la Illma. ciudad, por su coronista D. Thomás Sebastián y Latre, del Consejo de Su Majestad, su Secretario y Socio de la Real Sociedad Aragonesa de Amigos del País. Quien lo dedica á su Illmo. Ayuntamiento. Zaragoza. Año 1779. En la imprenta de Francisco Moreno.—(Libro raro y muy estimado de los bibliófilos aragoneses.)

Disertaciones sobre caballos, bueyes, mulas, asnos, ganado lanar, cabrío y de cerda; Peste de Marsella; y Brutos máquinas de Carthesio, compuestas por D. Juan Francisco Calvo y Cavero, Secretario por S. M. del Hospital Real y General de Ntra. Sra de Gracia de Zaragoza. Para mejor inteligencia de los libros III y IV del Predio Rústico, que traduxo en verso español, á que se agrega una relación latina del Incendio del Coliseo de Comedias de dicha Ciudad, que compuso el Autor en el año 1778, luego que sucedió esta desgracia. Por la viuda de Francisco Moreno. Año 1789.—(Es curioso ó mejor dicho, extravagante, que el autor incluyese en este libro la relación latina de la quema del teatro.)

»disimuló las poco lisonjeras palabras del Lord, que habrían »exasperado su amor propio.»

«Pintó también Goya en Zaragoza una de las bóvedas ó cú»pulas de la Iglesia del Pilar al fresco, y es la que representa el »asunto *Regina martirum*, la cual tiene mucho mejor color que »las pintadas por su cuñado *Bayeu*, aunque á éste, que era el »encargado de la obra, no le satisfizo la de Goya, porque la »pintó, á su parecer, con demasiada velocidad, pues la concluyó »en 40 tareas ó ratos, por lo que tuvieron sobre los andamios »una reyerta; y diciéndole Goya que se bajase á la Iglesia y »viera el efecto que la pintura causaba desde allí, le contestó »aquél mostrándole el buen efecto que hacía desde donde esta»ban un pobre que se veía pidiendo limosna en la puerta de la »Iglesia, que así como aquel pobre estaba bien de lejos y de »cerca, así podría y debería estarlo también su pintura.»

«Los padres de Goya se cree serían *labradores en Fuen»detodos*.»

Dícenme que el Sr. Fiter é Inglés, distinguido literato catalán, se ocupa en publicar en Barcelona un Estudio acerca de Goya.

Recientemente acaban de imprimirse en Madrid dos conferencias pronunciadas por D. Ceferino Araujo, en el Ateneo científico, literario y artístico, en las que desenvuelve este tema: *Goya y su época. Las artes al principiar el siglo XIX. Los desenvolvimientos de la pintura. López (D. Vicente), Madrazo (don Josef), Rosales y Fortuny.*

Son dignas de mención especial estas disertaciones por el buen juicio y sólidos conocimientos que el autor ostenta, y por sus atinadas páginas de crítica histórica y estética; pero, á las biografías y catálogos de las obras de Goya publicados, no añade nada nuevo el Sr. Araujo.



ÍNDICE

469

Páginas

APÉNDICES

Catálogo razonado de las obras de Goya



Véndese este libro, al precio de **SEIS PESETAS**, en las librerías de D. M. Murillo, Alcalá 7, y D. Fernando Fe, Carrera de San Jerónimo, 2, y en las principales de Madrid y provincias.

DEL MISMO AUTOR

EN PRENSA

Las Bellas Artes en España durante la Edad Media.—Inclúyense en este estudio histórico-crítico las Memorias de más de *trescientos cincuenta* artistas de aquellos remotos siglos, no citados por Cean Bermúdez en su *Diccionario*, ni en los *Arquitectos*, de Llaguno.

8145 042






FA 3980.4.10 (B copy)
AUTHOR
Viñaza
TITLE
Goya, su tiempo, su vida, sus obras
DATE DUE
BORROWER'S NAME
FA 3980.4.10 (B copy)

